L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

JANVIER 1980

N° 264

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 75	F. 90 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 95	F. 110 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

C'est à **M. MUSSON,** 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :

E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

35ème Année

N° 264 JANVIER 1980

SOMMAIRE

ALERTE AUX TRISSOTINS

par
J. Chailley
Chargé de mission
d'Inspection Générale

L'autre jour, un éminent collègue, compositeur chevronné et musicologue averti, m'a abordé avec un air hagard dont il n'était guère coutumier. « Est-ce que vous savez, me dit-il, ce que c'est que le procéleusmatique agiotique ? » Je lui répondis que s'il s'agissait d'une « colle », je pourrais peut-être la deviner[1], mais que je ne voyais pas très bien à quoi cela pouvait servir. « C'est que, rétorqua-t-il, je sors d'un jury de 1ère année d'histoire de la musique dans un conservatoire régional (je dis bien de 1ère année), et que six élèves sur huit nous ont servi cette expression, manifestement issue du cours de leur professeur, sans qu'aucun d'eux ait pu nous l'expliquer. »

D'autres musiciens, tous sérieux et expérimentés, nous avaient rejoints. Aucun ne savait ce que c'était que le procéleusmatique agiotique. J'ai alors sorti de mon portefeuille un papier que j'y conserve depuis quelque temps, et qui donne lieu périodiquement entre amis à un petit jeu de société très amusant. Il s'agit de quatre phrases dont l'une est la copie d'une notice de programme rédigée par l'auteur d'un morceau joué à l'Ensemble Intercontemporain. Les trois autres sont des fantaisies dénuées de sens, fabriquées en calquant sur la syntaxe de la première des mots pédants choisis au hasard et déterminés par le jeu des petits papiers (Vous connaissez ? On écrit un mot au hasard, on plie, on passe au voisin qui continue la phrase, et ainsi de suite). Le jeu proposé consiste à faire trouver laquelle des quatre phrases est la vraie. Je distribuai donc le papier, et une fois de plus fut obtenu le résultat habituel, constant depuis le début de cette amusette : les fronts se plissèrent, les interrogés se concertèrent, et trois avis différents furent émis, dont un seul, d'ailleurs donné sous réserves, correspondait à la réalité. Les mathématiciens évoqueraient sans doute ici le coefficient de hasard, et l'expérience une fois de plus vint ouvrir d'instructives perspectives sur une entreprise de mystification généralisée dont l'extension galopante n'est pas sans justifier de très sérieuses et très graves inquiétudes.

Soyons nets : il n'y aurait aucun abus à parler de charlatanisme si ne s'y mêlaient des naïfs de bonne volonté qui s'imaginent de bonne foi aborder les rivages privilégiés des dernières acquisitions de la science moderne, et seraient prêts, s'ils ne le sont déjà, à suivre des cours de recyclage pour apprendre à parler comme Mascarille en croyant aborder Einstein. Nos nouvelles Précieuses Ridicules des deux sexes ne répandent-elles pas un brouillard de mépris sur ceux qui contestent leur génie ? Ne trouvent-elles pas des bouches bées pour acquiescer ? N'exite-t-il pas des Universités où cette sinistre comédie donne lieu à nos frais à des diplômes reconnus ? La Radio ne pontifie-t-elle pas sur ce thème à longueur d'antenne ? N'existe-t-il pas, en musique comme ailleurs, des revues luxueusement éditées dont un écrasant pourcentage d'articles pourrait être copié sans en changer une ligne par quiconque voudrait faire une anthologie humoristique de l'art de se faire passer pour un grand philosophe en parlant du fameux « échantillon individualisé de la félinité physiquement structurée » qui évite à Bélise de s'en remettre à Boileau pour appeler un chat « un chat » ?

Alors ? Alors sont de plus en plus nombreux ceux à qui la colère commence à monter au visage. Molière est mort. Pas ses personnages, hélas.

ALERTE AUX TRISSOTINS !

1. La procéleusmatique est, en métrique antique, un pied formé de 4 brèves. La première mesure de *J'ai du bon tabac* est un procéleusmatique. Voui, madame. « Agiotique » n'existe pas, et ne pourrait se rattacher qu'à « agio » qui est un terme de Bourse n'ayant rien à voir ici. Notre Trissotin a sans doute confondu avec « agogique » qui est un mot prétentieux, inventé par Riemann, pour désigner l'ensemble des variations de tempo (rubato, etc.) introduites dans l'exécution. Le mot est du reste mal choisi, car *agogé* en grec se réfère à la marche intervallique de la mélodie et non aux variations rythmiques. Mais il n'est pas nécessaire, dans ce royaume de la Poudre-aux-Yeux, de connaître le sens des mots qu'on emploie. N'oublions pas tout de même que nos trissotins sont payés par l'État pour former à leur image des générations d'étudiants sans défense. Et qu'il n'est pas du tout certain, quand on sait manier le procéleusmatique agiotique, qu'on n'ait pas de soi une opinion suffisamment flatteuse pour estimer déchoir en s'occupant archaïquement de distinguer une blanche d'une double-croche.

Henri DUTILLEUX

Sonate pour piano

par
Daniel HUMBERT

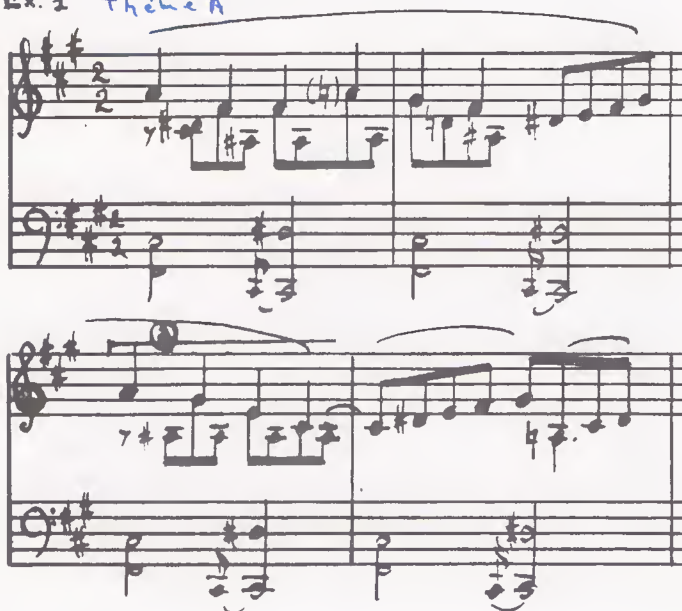
Professeur à l'Institut de Musicologie
(Paris Sorbonne)

Partition : Ed DURAND 1949
Discographie : Geneviève JOY V A M 5863

Commencée en 1946 et dédiée à Geneviève JOY qui la joue en première audition le 30 avril 1948 à la Société Nationale de Musique, cette sonate comprend trois mouvements : **un allegro con moto, un Lied et un Choral** (avec quatre variations).

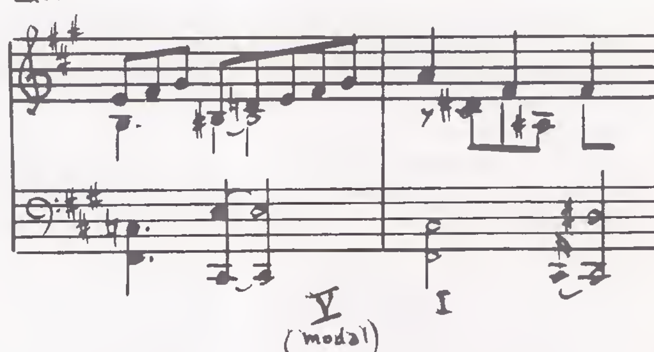
Le premier mouvement présente la forme de l'allegro traditionnel bithématique. En voici la structure :
Exposition : mes. 1 à 102 (p. 7)
Développement : mes. 103 à 225 (p. 13)
Réexposition : mes. 226 à 274 (p. 15)
Développement terminal : mes. 275 à 332 (p. 16 - 18)
Coda : mes. 333 à 366
Exposition : Le thème A, énoncé ex abrupto, repris deux fois, développé puis réexposé manifeste, dès la première mesure, dans son harmonisation, une ambiguité modale : il parait en fa dièse mineur, mais dans le premier accord un la dièse vient sous-entendre Fa dièse Maj. Le ré dièse formant sixte ajoutée dans l'accord du premier degré est repris mélodiquement. En fait, le thème A est en mode de ré sur fa dièse. (ex. 1).

Ex. 1 Thème A



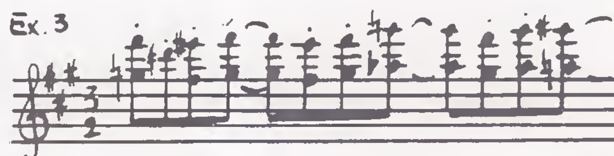
Pendant toute l'exposition de ce thème, l'harmonie reste fixe,. Le balancement tonique/dominante de la basse n'est qu'une illusion, c'est un changement de position... Néanmoins, la deuxième exposition est amenée par une gamme par tons et une cadence V/I avec cinquième degré modal (mi bécarre). (ex. 2)

Ex. 2
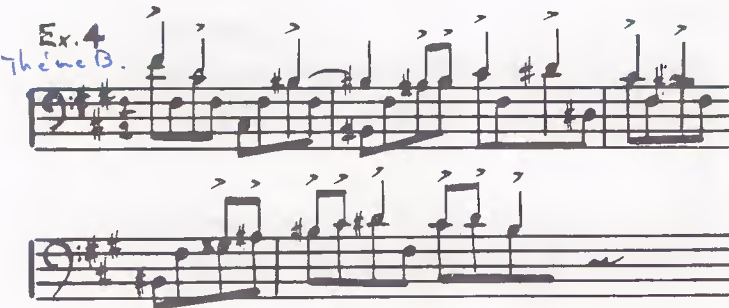


La troisième exposition varie la tête du thème, la basse remplace son balancement tonique/dominante par un balancement sur l'intervalle de triton fa-si qui noie complètement la tonalité gravitant autour de la, simultanément majeur et mineur.

Cette section est entrecoupée de traits de virtuosité constituant une amorce d'une sorte de cadence dans laquelle abondent les septièmes majeures parallèles, donnant un caractère acide et agressif à ce passage. (ex. 3)

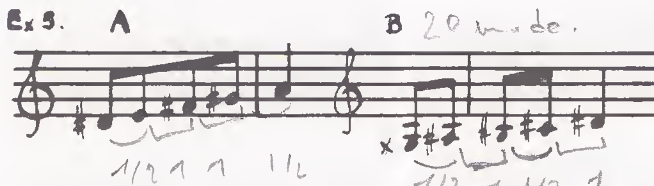


Notons, à la mes. 30, un dessin de la basse préfigurant le thème B. A cette cadence succède (mes. 73) une réexposition des éléments précédents avec quelques variantes notamment dans la disposition harmonique à la main gauche, et amplification de la troisième exposition (le thème est en octaves). Une seconde cadence - élimination de ce premier épisode - où les deux mains exécutent le même dessin à la

quinzième, et où le décalage des accents provoque un certain déhanchement rythmique, introduit le thème B (mes. 65). (ex. 4)



Ce thème présente des analogies avec le thème A. Légèrement différent quant au rythme (on y distingue quelques syncopes et des valeurs irrégulières), tous deux contiennent la même cellule ascendante (ex. 5). Il y a là un souci évident d'unité, et finalement, le thème B est une variation de A. En ce sens la conception de ce mouvement rejoint le monothématisme - ce qui deviendra une des préoccupations majeures de Henri DUTILLEUX : **2ème Symphonie, les Métaboles**, série dodécaphonique circulant dans tous les mouvements du concerto de violoncelle «**tout un monde lointain...**»)

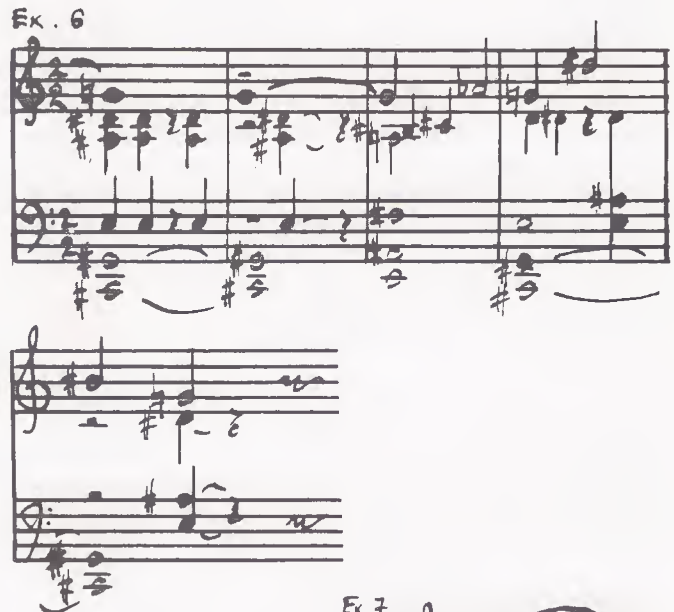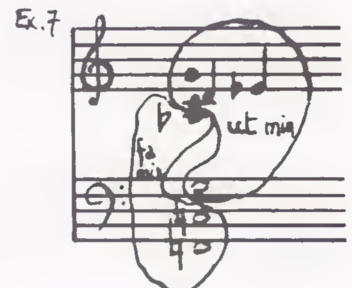


Harmoniquement, le premier accord réintroduit fa dièse mineur, mais là encore le la dièse intervient et B semble s'orienter vers la dièse mineur (relatif de la Dominante) tout en prenant si dièse pour point d'appui (si dièse situé aux antipodes de fa dièse dans le cycle des quintes : relation de triton).

Ce thème B est repris quatre fois, la première fois à l'octave, la deuxième avec modification de l'intervalle initial (la quarte devenant sixte), la troisième reprise, transposition à la quinte des deux premières, devrait être en mi dièse mineur, mais l'ambiguité ici est totale : la présence du mi bécarre oriente plutôt vers sol dièse mineur, bien qu'un accord de do dièse Majeur en position forte, pourrait affirmer un mode de fa sur do dièse, mode que semblerait confirmer la fin de l'exposition (mes. 102) sur ce do dièse.

Développement : amorcé (mes. 87 et 90) par la répétition de la tête de B, entrecoupée, comme précédemment de traits de virtuosité, le développement commence mes. 103, sur la tête de B et selon le procédé de diminution agogique, soutenu par une pédale de do dièse.

La répétition de cette cellule aboutit à un épisode harmonique dans lequel un sol persiste telle une permanente hantise. Ce sol est introduit par un phénomène de résonance : l'auteur écrit si et sol entre parenthèses en précisant que l'on doit les poser sans les frapper. Celles ci se font entendre par «sympathie» grâce aux sons émis ultérieurement. Présentant ensuite le sol avec diverses combinaisons harmoniques, le son résultant semble changer de timbre. Harmoniquement, l'atmosphère est marquée d'atonalité dans la mesure où chaque accord est accompagné de notes étrangères qui en dénaturent la fonction. Le premier accord (mes. 112) est un accord de do dièse mineur amplifié de la sixte (la dièse) et de la neuvième (ré dièse), avec pédale supérieure de sol complétement étrangère. La deuxième harmonie (mes. 114) peut être analysée comme un accord de 7ème sur fa dièse en troisième renversement (si dièse appogiature du do dièse) et dans lequel le la introduit l'ambiguité majeur/mineur déjà signalée. Le retour (mes. 115) à ut dièse min. contrarie le dessin mélodique de la main droite qui, par le jeu de l'enharmonie peut s'entendre en ut min. En ce sens on a plutôt à faire ici à une harmonisation bitonale : superposition de ut dièse min. et ut min. La troisième harmonie (mes. 124) peut également s'analyser par le biais de la bitonalité : superposition en fa min. et de ut min. (ex. 6 et 7). etc... On notera, dans tout cet épisode extrêmement calme la persistance de l'harmonie peu mobile. En fait, les accords sont exploités pour leur sonorité indépendamment de toute fonction tonale précise. Mélodiquement, ce développement résulte de variations sur la cellule a (cf. ex. 1)





Transposition sur sol dièse (mes. 133), apparition d'un motif en doubles-croches à la basse commençant à rompre le calme de cette section, puis transposition sur do dièse. Le mouvement de doubles-croches se faisant plus pressant. Le rappel de la tête du thème B (mes. 178) introduit un mouvement plus animé et «**risoluto marcato**» **et fortissimo**. L'annonce de la réexposition (mes. 206) apparait avec le mouvement initial de croches accompagnant le thème A ; l'harmonisation (de la main droite) est franchement en sol Maj. pendant une mesure, puis les tonalités changent à chaque temps, mais la basse, par un dessin descendant selon une cascade de quintes vient encore troubler cette fugitive franchise tonale...

Le thème A est préfiguré en blanches (mes. 212 - 213), sur un intervalle de tierce majeure, puis syncopé (mes. 221 - 222), l'accompagnement s'estompe pour disparaitre complètement pendant que le mouvement ralentit.

La Réexposition (mes. 227) ramène fa dièse min. mode de ré. La main gauche s'allégeant au profit des seules basses.

Après une cadence rappelant la cadence initiale, le thème B, dans l'aigu, semble introduire ré dièse min. La basse continue son balancement de triton (sol dièse, ré). L'écriture se fait plus dense, B passe dans le grave, en octaves (mes. 275). C'est le début d'un développement terminal sur B qui progresse vers l'aigu (mes. 281, 282...) le discours devient haché, tendu, le chromatisme de la cellule «commune aux deux thèmes» bourdonne dans le grave, mais haletante et suspendue, une sorte de hoquet s'établit entre les deux mains ramenant le thème A (mes. 303) en noires, superposé à lui-même en blanches. Puis superposition de A et B (mes. 307) de A et lui-même (mes. 315...).

A la mesure 322, un épisode d'un calme relatif, semblant renouer avec le développement précédent, introduit, après une transposition au demi-ton, un **poco animato** toujours sur la tête de A, **staccato** et accentué, très sec, qui va s'accélérant et constitue une sorte de coda. Le mouvement s'éteint, très rythmé mais **pianissimo**, comme dans un ultime soubressaut, dans l'extrême grave, sur la tête du thème A et sur l'octave fa dièse concluant ainsi en fa dièse mineur. Pas de cadence terminale, mais suspension...

Avec ses phases d'enthousiasme exalté et passionné, ses plages poétiques et mystérieuses, ses ambiguités harmoniques, ses deux thèmes dont le second est une déformation du premier, sorte de reflet perçu dans un miroir déformant, qui luttent en s'opposant, s'unissent en se superposant, s'éliminent réciproquement, ce premier mouvement nous parait traduire la dualité secrète enfouie au plus profond de l'artiste et renouer avec l'esthétique romantique...

Le **Deuxième mouvement** : Lied, lent (croche : 60) se développe dans un climat poétique et impressionniste, les dissonances perçant doucement de leurs pointes acérées l'atmosphère vaporeuse.

Deux thèmes constituent la trame de ce Lied. Le premier A, en ré bémol majeur (mode de sol), énoncé dès le début, juxtapose un mouvement conjoint descendant quasi chromatique, et de grands intervalles disjoints, évoquant par là douceur, mélancolie et plainte (ex. 8). Le second en mi modal (ex. 9) n'est pas sans préfigurer le motif initial du ballet «le loup» : même insistance au début, même desinence (a).

Ex. 8 A

Ex. 9 B a

thème d'introduction du ballet = le loup
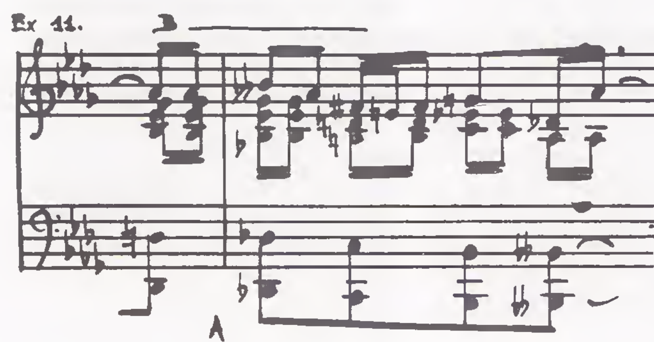
Le morceau épouse la structure ternaire de type a-b-a. Permière section (mes. 1 à 41). Les deux thèmes se succèdent, A dans l'atmosphère générale de ré bémol, B, plus développé (mes. 10 à 20) prenant mi comme pôle d'attraction tonal. L'harmonisation, très chromatique, crée ce brouillard sonore qui n'est pas sans évoquer Debussy...

Mesure 15, un motif descendant de la basse semble rappeler A. Un court développement (mes. 21 à 27), inquiet par l'insistance rythmique de la basse, qui retrouve l'intervalle de triton, et par la répétition d'une variation de la cellule (a), reprise à la quarte augmentée (mes. 24) réintroduit le thème A (mes. 28) suivi d'une diminution variée (mes. 30) qui élimine ce premier épisode.

La deuxième section (mes. 42 à 74) est d'une fluidité toute impressionniste. Dans une «sonorité très égale» et dans la nuance **pianissimo**, sur une pédale grave de mi, elle laisse s'épanouir une courbe élégante issue d'une succession de quartes et de quartes augmentées (ex. 10), tirée de A (mes. 8) et dont la progression



ascendante jusqu'à mi aigu (mes. 45) est suivie d'une douce retombée d'essence chromatique (mes. 45 à 48). La même courbe, transposée sur sol et développée en canon aboutit à une série d'arpèges créant un «flou harmonique» duquel se détache peu à peu une montée chromatique. Cette progression vers l'aigu s'accompagne d'un **accelerando** : les quatre triples-croches devenant sectolets puis 8 quadruples-croches, puis des groupes de 9 et 10 quadruples-croches (mes. 62-63). Mesure 73, un **descrescendo** ramène le thème B (à 74) superposé à A (ex. 11).

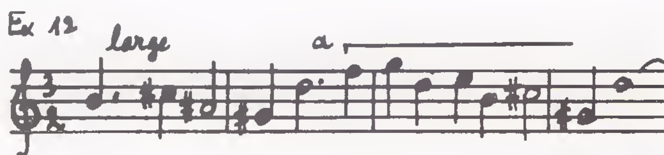


Une manière de réexposition s'effectue mes. 80, A étant en do dièse, et auquel fait suite la variation en diminution «éliminatrice». Le mouvement s'achève doucement en ré bémol majeur.

L'écriture harmonique fait apparaitre les mêmes caractéristiques que dans le premier mouvement. Les harmonies très riches, s'enchainent souvent chromatiquement, (mes. 10-11). Elles résultent également de superposition de quartes (mes. 30- 91 et suivantes) ou du jeu subtil des lignes mélodiques (mes. 15 par exemple). Leur saveur provient des dissonances nombreuses résultant de ces superpositions ou des intervalles de septièmes majeures qu'elles renferment. Une certaine atonalité baigne ce mouvement bien que des «pôles» créent des «zones de tonalité» ré bémol maj. mi, do dièse maj...

Troisième mouvement : Choral et variations :

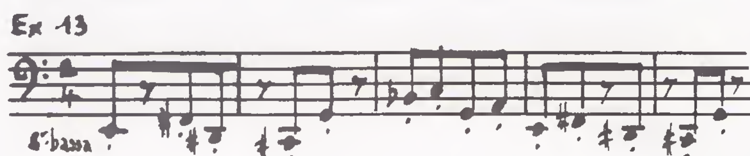
Le prétexte à quatre variations d'esprit très différent, est un choral majestueux sollicitant tous les registres du piano - et écrit, pour cette raison, sur quatre portées - de caractère modal assez ambigu (ex. 12). Le mode n'en est pas une échelle modale ancienne, tout au plus rappelle-t-il par la présence de la quinte diminuée, un vague mode de si. Ponctué d'accords graves, semblant résonner comme un gong, ce thème est énoncé quatre fois ; mais dès la première reprise, une légère modification (mes. 6 et 7) entame le processus de variation, pour aboutir à un repos sur sol dièse.
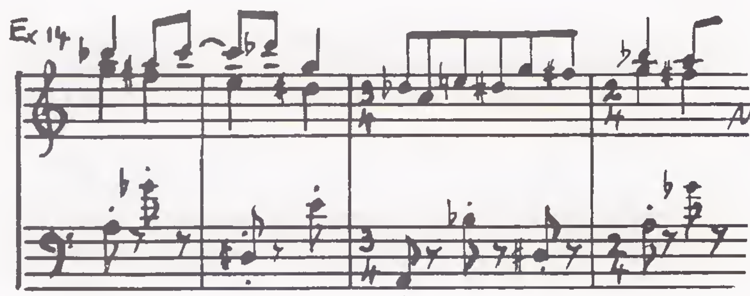


Sous ce sol dièse tenu, le motif du choral réapparait dans le médium (il y a lieu de placer ici une clef de sol oubliée dans certaines éditions mes. 8).

La deuxième reprise s'effectue en imitation canonique, légèrement plus développée que la première, le canon s'étend à trois voix (mes. 12-13 et 14) avec un repos sur fa. Sept mesures de transition (16 à 22) formant suspension harmonique et où l'on voit poindre, (par l'insistance du fa, soutenu d'accords mouvants, puis du ré, que les grappes de sons enserrent de plus en plus, et dont il semble se dégager avec peine) une préoccupation déjà entrevue dans le premier mouvement, réintroduisent le thème du choral (mes. 23) toujours en canon (à un temps de décalage) puis à trois voix. Notons que la formule prenant force est ici la cellule (a) qui sert maintenant (mes. 26) de prétexte, par une série d'imitations en diminution, à une cadence éliminatrice amorçant la première variation.
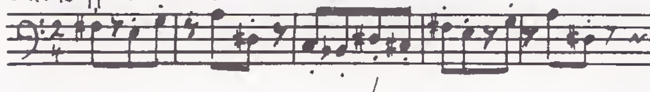
Essentiellement rythmique (vivace à un temps) cette première variation s'empare du thème du choral qu'elle fait bourdonner dans le grave (ex. 13).



Cette variation se développe un peu à la manière d'un **fugato**, la deuxième exposition (mes. 45) étant à la quinte diminuée, la troisième (mes. 58) à la sixte majeure et en parallélisme aux deux mains, afin de renforcer le processus dynamique tout en maintenant la nuance mp (dynamique par le timbre et non par l'intensité). Cette troisième exposition introduit (mes. 78) le thème, dans l'aigu et par mouvement contraire (ou renversement), ponctué de notes piquées à la main gauche formant intervalles de 9ème min. ou de quinte diminuées, alors qu'un motif chromatique soutient le chant (ex. 14).
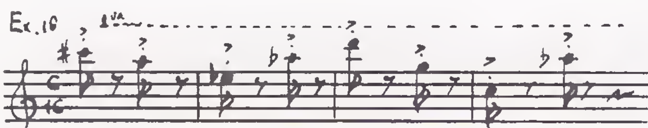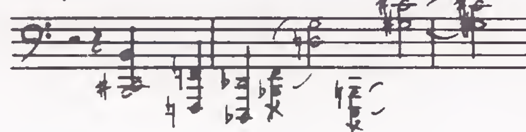


Mesures 86 et 87, le thème initial reparait à la basse ; puis reprise, amplifiée dans son accompagnement, de la section précédente une tierce mineure au-dessous (mes. 92 et suivantes) ; le mouvement s'accélère (triolets puis doubles-croches). Soutenue par le thème, à la basse, en mouvement contraire et en noires, une sorte de cadence amène la troisième section de cette variation de caractère identique à la première quant au rythme, le thème étant par mouvement contraite et ponctué de quelques accords (ex. 15).



Un développement fait entendre une gamme ascendante de ré majeur qui prend une importance croissante (mes 120 - 124 - 128 - 132 etc...) et dont les interventions se resserrent comme dans un **stretto**, et enchaine sur la deuxième variation : «**un poco piu vivo**».

La première idée de cette deuxième variation, toujours très **staccato**, parait nouvelle. Il s'agit, en fait, d'une «métamorphose» - oserions nous déjà dire d'une «métabole» - du motif d'accompagnement du choral (mes. 8 - 9 - 10) (ex. 16 et 17). Ce motif passe, avec quelques variantes à la basse, pendant que la main droite s'empare d'un mouvement en doubles-croches, très souple, sorte de réminiscence de la partie médiane du deuxième mouvement, d'autant qu'à la mes. 185 l'intervalle de quarte constitue l'élément essentiel de ces arpèges, alors que le thème initial du choral résonne, en augmentation, et en imitation canonique à la basse.
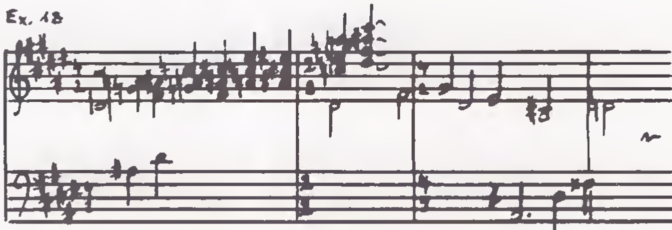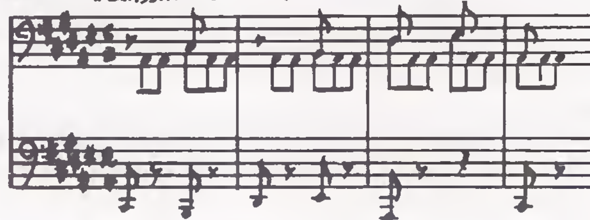




Cette deuxième variation, axée sur des imitations du thème du choral et de son renversement, entrecoupées d'épisodes issus de cette première idée, peut faire apparaitre six sections :
- (A) de 151 à 184, - (B) de 185 à 202 et décrites ci-dessus ;
- (A') de 203 à 238 apparentée à (A), - (B') de 239 à 277 et apparentée à (B) - (C) de 278 à 320, sorte de synthèse des précédentes avec le thème à la partie supérieure, accompagnement de doubles-croches et main gauche effectuant des sauts de 7ème et de 9ème signalés dans la variation 1 ; - (D) de 221 à 402, entrecoupé d'une sorte de cadence (337 - 371) dans laquelle le thème est en mouvement contraire, en accords, à la basse et superposée de la cellule (a). Cet aspect est préfiguré mes. 304 et 305 et mes. 315 à 320 où la même cellule accompagne le thème dans son mouvement direct.

Là encore, cet épisode apparait comme une synthèse de trois éléments : la cellule (a), le motif en doubles-croches et le thème en mouvement contraire enchainant sur son mouvement direct. Une cadence très chromatique aboutissant à un «groupe pédale» (mes. 365) ramène le thème par mouvement contraire (mes. 372) puis une sorte de suspension...

La troisième variation «calmo» réintroduit le caractère du choral, mais dans une atmosphère douce et enveloppée de chromatisme. C'est un mouvement lent, auréolé d'une «brume doucement sonore». Le choral se développe dans le médium. L'armure semble indiquer ré dièse mineur, ce que semble confirmer le repos sur la dominante la dièse (mes. 425) (ex. 18), mais cette tonalité n'est qu'un vague sentiment dans le brouillard tonal créé par le chromatisme des accords où la main gauche (mes. 425 - 426) a grand peine à se débarrasser du souvenir du thème en mouvement contraire. Après ce calme, cette sérénité, c'est le déferlement, la frénésie de la quatrième variation, bâtie sur la tête du thème, en mouvement contraire, traitée, là encore, en imitation canonique.



Tonalement, la dièse mineur semble s'imposer, ne seraitce que par la répétition de cette note pendant 16 mesures, imposant ainsi un ostinato rythmique superposant les mesures à 6/8 et à 2/4 (ex. 19).



Mesure 480, sous le ruissellement des arpèges de la main droite et sur une pédale de la dièse, le thème du choral, toujours en mouvement contraire, se dégage du médium, repris en diminution (mes. 485) puis suivi d'accords répétés, il réapparait dans un contexte identique mes. 496. Des accords, obtenus par superposition de quartes, soutiennent maintenant un canon formé des mouvements direct et contraire (mes. 501). Suit un épisode «truffé» de fragments de gammes et d'arpèges au cours duquel (mes. 525) le même contexte mélodique, libéré de la pédale grave, est transposé d'une tierce. Les gammes et arpèges s'opposent par leurs mouvements contraires. La basse change soudain l'atmosphère par ses sauts d'octaves, le choral résonne en octaves à la partie supérieure, en la majeur (mes. 549).

Le mouvement s'accélère sous la pression des arpèges ascendants. Le thème sonne encore, en sol dièse mineur (mes. 603).

Un «piu vivo sempre accel» échevelé laisse pressentir la chute du mouvement ; elle s'effectue sur le retour du thème, dans sa présentation première - sur quatre portées avec accords graves, les deux phrases étant nettement séparées par ce martellement, mais transposé à la quinte (fa dièse). La sonate s'achève majestueusement, en fa dièse majeur par une cadence «presque parfaite» (11ème de dominante avec 9ème mineure, le ré dièse de la basse pouvant s'interpréter comme une appogiature irrégulière).

Oppositions, luttes, dualité dans le premier mouvement, désir de rêve, d'évasion, de poésie dans le deuxième, frénésie rythmique entrecoupée de périodes de calme dans le troisième mouvement, on trouve dans cette sonate, les germes d'éléments qui constitueront les caractères de l'oeuvre futur du compositeur.

D'allure tantôt modale, tantôt tonale, frisant l'atonalité, la sonate pour piano respecte néanmoins, dans sa construction, les grandes fonctions tonales : le premier mouvement est dans le ton global de fa dièse mineur malgré toutes les ambiguités qu'il recèle ; le deuxième mouvement, par le jeu de l'enharmonie est dans le ton de la dominante (ré bémol = do dièse), quant au dernier mouvement, d'esprit modal, il s'achève en fa dièse majeur. «Atonal par instinct plus que par calcul» selon sa propre expression, Henri DUTILLEUX semble ici, fixer son langage à la limite de la tonalité, de la modalité, de l'atonalité, passant de l'une à l'autre selon les besoins de son expressivité.

La thématique est d'essence modale, comme elle l'est dans la **Deuxième Symphonie, les Métaboles ou le Concerto de violoncelle.** Ces thèmes présentent, dans leur structure, une parenté évidente par la focalisation qu'ils imposent à certains sons (la et fa dièse dans le thème A (I), si dièse dans le thème B (I), mi pour le thème B (II), caractères qui se retrouve dans les oeuvres citées plus haut.

Le développement thématique utilise surtout la variation, d'abord imperceptible (un son, un rythme, un intervalle : thème A (I) thème du choral (III), et l'emploi de l'imitation canonique et des ressources du contrepoint : mouvement direct et contraire que SCHOENBERG, par l'invention de la série, avait remis à l'honneur. Ces variations vont jusqu'à rendre le thème méconnaissable, telle l'évolution, très lente, d'un personnage, d'un phénomène chimique ou biologique, (c'est le principe essentiel des **Métaboles**). Toutes ces ressources seront utilisées dans la **Deuxième Symphonie** monothématique d'un bout à l'autre, y compris la série dodécaphonique dans les **Métaboles** (**Obsessionnel**) et dans le **concerto de violoncelle** (série circulant dans tous les mouvements). Cette volonté d'unification de l'oeuvre fait apparaitre, dans la sonate, ou des préfigurations de ce qui va suivre, ou des réminiscences de ce qui a précédé. C'est là encore une préoccupation évidente dans la **Deuxième Symphonie**, et élevé au niveau de la structure dans les **Métaboles**, le **concerto et le quatuor**. Enfin, le traitement du piano fait apparaitre par la diversité du jeu, des attaques, de la dynamique, du timbre, des préoccupations tout à fait contemporaines. Le phénomène de résonance exploité dans le premier mouvement, d'une manière encore timide sera, après un essai intitulé «**Résonances**» et dédié à Lucette Descaves, en 1965 pour son recueil «**nouveaux musiciens**» et dans lequel les accords de la main droite tenus et joués **piano**, prolongent les sonorités des accords de la main gauche notés en doubles-croches et joués **fortissimo**, étendu à deux pianos dans ses «**Figures de résonance**» dédiées au duo Geneviève JOY, Jacqueline ROBIN.

Poésie, rêve, désir d'un ailleurs, quête de soi-même toujours renouvelée, mais également recherches de tous ordres, cette sonate, comme toute l'oeuvre de Henri DUTILLEUX, traduit la lutte entre les deux tendances de sa personnalité : l'une, intellectuelle, rationnelle, soumise à la belle ordonnance des formes, à la rigueur, et l'autre, émotive, secrète mais donnant libre cours à l'épanchement des sentiments. Rien n'y est laissé au hasard, mais rien n'y est gratuit ou artificiel, «la mélodie étant l'expression directe de l'humain, on ne trouve pas un chant mélodique avec son cerveau, mais avec son coeur» confiait-il autrefois, au journal «Le Figaro». Puisse son oeuvre, profondément humaine parler au coeur des hommes...

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE AU BRESIL

Quelques aspects de cet enseignement

Dès leur implantation au Brésil, au XVIIe et XVIIIe siècles, les Jésuites s'étaient préoccupés de donner à leurs catéchumènes (surtout noirs et indiens) une formation musicale de bon aloi, de tradition européenne. Grâce à leurs efforts, le Roi (du Portugal et du Brésil) Dom Hoäo VI et sa cour trouvèrent, en arrivant à Rio de Janéiro en 1806, un personnel déjà formé, composé surtout d'esclaves d'un talent -parait-il- largement comparable à ce qu'on entendait alors en Europe. Les compositeurs étaient soit des Pères Jésuites, comme le fameux Padre José-Mauricio (José Mauricio Nunes Garcia), soit des portugais venus à la suite du Roi, comme les frères Marcos et Siméon PORTUGAL, qui furent sans doute les premiers à faire représenter -par une troupe d'artistes esclaves noirs- des opéras au Brésil (1).



Une formation scolaire

Le mouvement amorcé par D. João VI avec la fondation du Conservatoire de Santa Cruz (dont, à l'origine, tous les élèves étaient des noirs) se poursuivit tout au long du XIXe siècle, en demeurant cependant relativement limité par les conditions économiques et démographiques particulières de cet immense pays. Appelés (comme l'a déjà expliqué dans un précédent article, notre collègue Michel Philippot, en avant propos à la présente enquête) (2), à participer à l'effort accru entrepris depuis déjà un certain temps, au Brésil, nous avons jugé intéressant, à l'égard de nos collègues français, et en collaboration avec nos collègues brésiliens, non de dresser un bilan de ce qui a déjà été accompli (ce qui dépasserait largement notre information) mais de décrire trois chapitres bien précis de l'enseignement musical officiel : a) La participation des musiciens militaires à l'enseignement populaire, b) Les chorales, chorales, c) L'enseignement universitaire.

Mme Neyde Brandani Tiisel, auteur du premier de ces articles, est fille d'officier supérieur, a été attachée à titre technique (avec le grade de colonel honoraire) à la musique de la Police militaire de l'Etat de São Paulo (l'équivalent, en quelque sorte, de notre Musique de la Garde républicaine) et est professeur dans notre université. Elle nous montre comment l'armée, d'ailleurs largement utilisée à des tâches souvent confiées à des civils en Europe (Pompiers, douanes, police... etc...) comprend la mission des musiciens militaires, notamment en matière d'enseignement populaire.

Françoise COTTE
Roger COTTE
Professeurs à l'Universidade Estadual Paulista.

(1) Il semble que les «maitres» portugais n'aient pas consenti à «s'abaisser» eux-mêmes aux fonctions de musiciens et chanteurs, et aient abandonné celles-ci aux noirs. Ces esclaves, au reste, jouissaient d'une situation parfaitement enviable et étaient eux-mêmes servis par d'autres esclaves. De toute évidence, ils disposaient -comme un certain nombre de leurs congénères- d'une certaine aisance financière. C'est à leur intention que furent créées les premières caisses d'épargne du pays. Actuellement encore, existent notamment dans l'état du Minas Gerais, des sociétés de musique destinées à perpétuer les activités musicales (surtout musique religieuse) des ancètres esclaves.

2) E.M. N° 259/260, Juin-Juillet 1979, p. 309.

LE ROLE DES MUSIQUES MILITAIRES DANS LA FORMATION ARTISTIQUE DE LA JEUNESSE

par
Neyde Brandani Tiisel
Professeur à l'Universidade Estadual Paulista
(Instituto des Artes do Planalto).
Candidate au Doctorat de l'Université de Reims (France)

L'histoire de la musique militaire brésilienne est fort mal connue et, jusqu'à présent, peu de chercheurs s'en sont sérieusement préoccupés. Et cependant, la formation des professionnels, la diffusion des instruments et du répertoire appropriés aux formations militaires, la participation des musiciens de l'armée à d'autres activités que celles propres au service -dont l'enseignement- montrent à l'évidence la nécessité d'une étude académique de ces problèmes (1).

L'enseignement musical étant loin d'être généralisé dans le pays, la musique militaire forme en quelque sorte une réserve culturelle qu'il eut été inconcevable de laisser inemployée.

Les forces armées brésiliennes, au reste, se sont préoccupées de longue date de la formation générale et spécialisée du soldat. Comme dans les autres armées -ou presque toutes- des groupements particuliers se consacrent à la musique. Le plus important, à São Paulo, est recruté parmi les militaires de la police pauliste et reçoit la dénomination de **«Corpo musical da Policia militar do Estado de São Paulo»**.

Le brigadier (2) Rafael Tobias de Aguiar, en créant en 1831 le **Corps municipal permanent**, actuelle police militaire de l'Etat de São Paulo, comprit la nécessité de former un groupement militaire pour animer la vie de la population de notre région. Par la suite, la création de la **Banda de musica da Policia militar**, fut définitivement établie par un acte officiel en date du 7 avril 1857. Elle était constituée, initialement, de dix-sept musiciens dirigés par un **primeiro sargente mestre** (3).

Depuis sa création, la **Banda de musica** a participé à de très nombreuses manifestations et cérémonies et est considérée comme l'une des meilleures musiques militaires de toute l'Amérique du Sud, et peut-être du Monde.

A présent, le **Corpo musical** est numériquement beaucoup plus important que lors de sa création et couvre tout l'Etat de São Paulo. Dans la capitale même, où le contingent est le plus important, nous avons : a) Une formation dite «symphonique» qui doit sa création au **Major** (4) Antão Fernandes qui, après un demi-siècle passé au service de l'Etat nous a laissé cet héritage dont le pays s'ennorgueillit à juste titre. Cette **Banda** participe à des manifestations diverses, y compris celles destinées aux enfants et aux adolescents dans divers théâtres de la Capitale. Les jeunes élèves des diverses écoles de l'Etat et de la Municipalité, groupés et conduits par les spécialistes et les professeurs du Secrétariat de la Culture et du Secrétariat d'Etat à l'Education de São Paulo, peuvent ainsi entendre de la musique, prendre connaissance des instruments de musique, ainsi que des exécutants qui sont des hommes spécialement préparés à la pédagogie de leur propre instrument. Le répertoire de cette formation peut être considéré comme sérieux ou classique.
b) Trois sections composées approximativement de quarante musiciens qui assument les services musicaux de routine de la Police militaire de l'Etat de São Paulo ainsi que les services civils, honneurs militaires aux autorités étrangères, etc..., tant au Palais du Gouvernement qu'à l'Assemblée législative et au Conseil municipal, sans compter les fréquentes présentations pour des sociétés philantropiques. (5)
c) Pour compléter le contingent de la capitale, il existe une chorale masculine d'environ vingt-cinq voix.
d) Hors de la Capitale, le corps militaire possède encore quatorze détachements répartis dans tout l'Etat de São Paulo dans les casernements de la Police militaire et qui, dans les mêmes conditions que ceux de la Capitale, outre les services de routine de la musique militaire, se manifestent suivant les besoins des communautés civiles auxquelles ils sont intégrés (6).

Il convient de citer l'activité de **1e tenente** (7) **Maestro** Francisco Cabrerisso qui, outre ses obligations de virtuose du trombone assume les fonctions d'arrangeur et de responsable de la répartition des archives et des travaux de copie. Il a ainsi constitué l'une des plus riches bibliothèques musicales du pays. Y sont archivés des arrangements ou transcriptions de plus de mille deux cent oeuvres : fragmments d'opéras, musique symphonique, hymnes nationaux du monde entier, musique populaire et même compositions de «jazz». Les hommes affectés à ce service peuvent être considérés comme de grands artistes en matière de copie musicale (8). Ils assument tous les besoins du contingent.

Le **Corpo Musical da Policia Militar do Estado de São Paulo** est placé sous la direction du **Major** (4) **Mestro** Rubens Leonelli, qui a sû donner une admirable impulsion musicale et éducative à son unité. Excellent arrangeur et professeur, il s'est voué tout particulièrement à la trans-

cription des oeuvres classiques pour la **Banda sinfônica**. D'innombrables décorations ont récompensé son mérite.

Les musiciens des formations militaires ont pour seule obligation l'étude et la pratique de leur instrument et les activités musicales prévues au service (répétitions, services... etc...).



Un concours réservé aux formations scolaires

Cette introduction nous a paru nécessaire pour le développement de l'idée que «La musique militaire constitue l'une des principales réserves de l'éducation musicale au Brésil». Il convient en effet de considérer que :

a) La jeunesse brésilienne, dans sa quasi-totalité manque d'un enseignement musical spécifique. Dans les écoles du premier et du second degré cette discipline est donnée comme élément de **l'Education Artistique** comprenant la sculpture, la peinture, le théâtre, le dessin et la musique, sans compter la danse.

b) Parallèlement, dans ces mêmes écoles des 1e et 2d degrés existent (pas toujours), des ensembles instrumentaux formés par les élèves eux-mêmes et curieusement dirigés par deux sortes de «maitres» ; à savoir :

- Le professeur «leigo» (sans formation approfondie) qui transmet ses connaissances par simple audition.

- Le professeur militaire qui sort presque toujours du corps musical de la Police Militaire ou de sa filière éducative. Ainsi, il transmet l'enseignement musical reçu dans la troupe. Les connaissances sont données aux enfants dans un système parallèle à celui des établissements d'enseignement militaires.

Ces ensembles forment un groupe à part dans l'organisation scolaire proprement dite. Ses finalités sont variables, mais la principale d'entre elles est la participation à des concours qui ont lieu tout au long de l'année.

c) Ensuite, nous chercherons à définir la contribution que ce mode d'ensembles instrumentaux apporte à la formation de la jeunesse studieuse :

- Habitude de la vie collective.
- Participation à des élèves à la musique d'ensemble.
- Sentiment d'égalité devant la discipline nécessaire de l'ensemble.
- Sentiment patriotique avant, durant et après la participation aux défilés.
- Découverte des valeurs musicales.
- Contrôle moteur, grâce à l'exécution instrumentale simultanée avec la marche, propre à ces formations musicales.

Des enfants bien orientés, dès l'instant que le maitre possède le minimum nécessaire de connaissances, pourront être dirigés vers une école spécialisée ou même vers un conservatoire. La majorité des jeunes de mon pays n'ont pas les moyens matériels pour se spécialiser dès leurs premières études dans une carrière musicale normale. Leurs familles n'ont pas, en grande majorité, la moindre information ou formation musicale. Ainsi, les groupements dont nous avons parlé ici constituent-ils l'un des véhicules initiaux de connaissance dont dispose notre jeunesse.

d) L'enseignement systématique va former une mentalité musicale chez l'élève. Les choses étant, de chaque groupe sortiront deux sortes d'éléments :

- Ceux qui, diversement, deviendront de véritables musiciens et joueront d'un instrument.
- Ceux qui seront de futurs auditeurs avertis.

e) Le répertoire : Les oeuvres enseignées, en majorité, sont de style militaire, principalement marches et pas redoublés. On étudie aussi des arrangements musicaux, réalisés par des militaires qui font des adaptations particulières pour chaque ensemble, utilisant les particularités et nécessités de chacun d'eux, s'accommodant des ressources instrumentales et humaines de chaque groupe.

f) Le but du jeune à s'intégrer à ces ensembles musicaux n'est pas seulement de s'initier à la musique, mais également de faire partie de groupements constitués d'éléments d'une même couche d'âge.

Conclusion :

Comme nous l'avons déjà dit, les élèves pourront être, par la suite dirigés vers une école spécialisée où ils recevront, de cette manière, une formation pré-professionnelle. Et souvent ils le sont. Nous pouvons citer de cette manière une école qui possède un ensemble dénommé «**Banda municipal Infanto-juvenil de Rudge Ramos**», situé dans la localité de São Bernardo do Campo (à quelques kilomètres de São Paulo). Fondé en 1967, ce groupement réunit des enfants du quartier de Rudge Ramos sous la direction du Tenente (7) Francisco de Oliveira Sales qui a reçu délégation de la Force publique (aujourd'hui Police militaire de l'Etat de São Paulo) pour se consacrer entièrement à cette mission. Formé à l'origine de 20 éléments, l'ensemble en comprend actuellement quarante-cinq.

A partir de 1972, quand ils commencèrent à se présenter hors de Sâo Bernardo et à participer à des concours, ils reçurent de nombreuses récompenses de niveau national, comme celles du concours réalisé par la compagnie de radio et télévision **Record**. La municipalité de Sâo Bernardo pourvoit entièrement aux besoins de l'ensemble. Le chef actuel, Romilson Curvelo da Silva, pleinement conscient de ses responsabilités, dirige les enfants (âge minimum 10 ans, maximum 16 ans) vers l'école municipale de musique de la ville de Sâo Paulo qui est l'unique école gouvernementale susceptible d'accueillir ces jeunes. Par la suite, ils pourront recevoir un enseignement supérieur à l'Institut d'Art de l'U.S.E.S.P. (Université de l'Etat de Sâo Paulo), à l'Ecole d'Art et Communications de l'U.S.P. (Université de la ville de Sâo Paulo) également soutenue par l'Etat ou le Conservatoire Dramatique et musical de Sâo Paulo, soutenu par le gouvernement fédéral. Ils peuvent également se diriger vers le Conservatoire «Estadual» de Tatui (une ville de l'intérieur de l'Etat de Sâo Paulo) ce qui ne va malheureusement pas sans s'accompagner de difficultés de transport.

Intégrée depuis 1964 à ce mode d'activités, nous participons au concours national de cliques et fanfares organisé et diffusé par la Radio-Télévision **Record** de Sâo Paulo Brésil. La solennité est grandiose et commence au mois de septembre pour se poursuivre jusqu'en Novembre, déplaçant des ensembles de tout le pays, avec une participation de 600 écoles de 120 élèves chacune. Ils font des voyages de plusieurs jours pour venir participer au concours, jouant de leurs instruments bien ou mal, mais toujours avec le sourire et beaucoup de gentillesse.

Actuellement, nous luttons pour l'établissement d'un enseignement de «technique de fanfare» formant des spécialistes de l'enseignement élémentaire. Ces spécialistes, au bout de quelque temps de pratique découvriront certainement des éléments de valeur musicale dans leurs groupements, qu'ils pourront diriger vers une étude sérieuse de leur instrument.

Ces concours nationaux, vers lesquels nous dirigeons nos **bandas juvenil** sont considérées dans toute l'Amérique latine, bien au-delà de nos frontières, comme une solennité exceptionnelle, témoin des qualités de la jeunesse brésilienne essentiellement gaie et participante.

Neyde B. Tiisel
Traductions et notes de Françoise et Roger COTTE

Discographie

Os hinos do Mundo (les hymnes nationaux du monde) : ensemble musical de la police militaire de Sâo Paulo (formation symphonique). Chef : Major P.M. Maestro Rubens LEONELLI
LP Continental - P.P.L. 12.489 - SLP 10039 - D-01-404-002

Valsas e Dobrados de Pedro Salgado : Banda de Musica da guarda civil do Estado de Sâo Paulo. Chef : Maestro A. MINCARELLI - R.C.A. - 107.0031

O Grito da Independencia (Le cri de l'Indépendance) - Hommage à 150 années d'indépendance. Ensemble musical (instrumental et choral) de la Police militaire de l'Etat de Sâo Paulo: Chef : Major Maestro R. LEONELLI
Stereomono-Premier - 307.3150
(N.B. - Cet enregistrement comprend plusieurs compositions de l'empereur Pierre 1er du Brésil, excellent compositeur dans tous les genres).

Em tempo de Marcha - Rancho. Corps musical de la garde civile de l'Etat de Saô Paulo - Chef : Waldir Rodrigues (arrangements de Zico MAZAGAO
L.P. Chantecler - C.M.G. 2269.

Bolero - Rancho : Corps musical de la garde civile de l'Etat de Saô Paulo - Chef : Waldir RODRIGUES - Arrangements du Maestro Elcio ALVARES.
Chantecler International - C.M.G. 2242.

Notes

(1) C'est le sujet de la thèse que prépare actuellement l'auteur de l'article.
(2) Officier général correspondant aux Généraux de brigade de l'armée française.
(3) A peu près équivalent à notre sergent-major.
(4) Commandant, officier supérieur.
(5) Il s'agit du gouvernement de l'Etat de Sâo Paulo, présidé par un gouverneur élu au suffrage indirect et contrôlé par une assemblée de députés élus au suffrage universel. Un gouvernement fédéral coordonne l'activité des quelque vingt-deux états. Parmi ceux-ci, l'Etat de Sâo-Paulo est de loin le plus puissant (un cinquième de la population totale, détenant 60% de la puissance économique totale).
(6) Contrairement à ce que fut longtemps le statut de la Musique de la Police de Paris, ces militaires sont dispensés de tout service extra-musical.
(7) Lieutenant.
(8) Le terme employé par l'auteur n'est pas excessif: Rappelons J.J. ROUSSEAU (Dictionnaire de musique) : «Il y a bien des intermédiaires entre ce que le compositeur imagine et ce qu'entendent les auditeurs. C'est au copiste de rapprocher ces deux termes...»

VENISE

Sa musique, son théatre, ses fêtes.

Quand je cherche un mot
pour remplacer celui de musique,
je ne trouve jamais que Venise

NIETZSCHE

SOMMAIRE

TEXTES CHOISIS ET COMMENTES

F. 55

LA VERSION ORIGINALE DE

"BORIS GODOUNOV"

par André LISCHKÉ

Depuis plusieurs décennies, les voix des partisans de Moussorgski se sont faites de plus en plus insistantes pour essayer d'imposer la version originale de **Boris Godounov** ; cependant les traditions théâtrales ont perpétué le **Boris** revu, « corrigé » et réorchestré par Rimsky-Korsakov, au point qu'il a été jusqu'à présent le seul enregistré[1]. Cette vieille querelle entre défenseurs de l'une et de l'autre version risque bien de se rallumer avec de nouveaux arguments, à l'occasion d'un enregistrement en première mondiale du **Boris** authentique de Moussorgski, événement musicologique autant que discographique[2]. Nous voudrions apporter à ce débat quelques précisions et, après avoir retracé brièvement les principales étapes de l'histoire de cet opéra, essayer de tirer des conclusions fondées sur une étude comparée des deux partitions, tout en tenant compte des opinions de musiciens et de musicologues les plus autorisés en ce domaine.

Rappelons tout d'abord qu'avant d'entreprendre la composition de **Boris**, Moussorgski avait travaillé à un opéra « Salambô ou le Lybien », d'après Flaubert, resté inachevé et, à l'exception de quelques fragments, inorchestré. Une partie importante du matériau musical en a été reprise dans **Boris**. Il y aurait tout un essai à rédiger sur l'étrangeté de ce transfert musical, sur lequel on trouvera quelques renseignements dans les ouvrages d'Oscar von Riesemann et de Rostislav Hofmann[3].

De **Boris**, Moussorgski a donné deux versions successives. La première datant de 1869, ne fut jamais représentée, ayant été refusée par le Comité de censure du Théâtre Impérial de St Petersbourg. Elle se composait de sept tableaux : 1. Devant le monastère ; 2. Scène du couronnement ; 3. Dans la cellule de Pimène ; 4. Scéne de l'auberge ; 5. Les appartements du tsar ; 6. Sur le parvis de la cathédrale St Basile, mettant face à face le tsar et l'Innocent ; 7. La Douma des boyars, récit de Pimène et mort de Boris.

Le drame original de Pouchkine y apparaissait trop fragmenté, manquant de lien d'action et possédant surtout le défaut rédhibitoire pour un opéra de l'époque de ne pas inclure d'élément sentimental, ni même de rôle féminin.

Trois années durant, Moussorgski s'appliqua à remanier son œuvre, et termina en 1872 ce qu'il est convenu d'appeler la version originale de **Boris Godounov** (par opposition à celles qui ont suivi). Beaucoup plus construite et plus complète que la précédente, elle comprend huit tableaux, répartis sur un prologue et quatre actes :

— **Prologue** : a) Devant le monastère (les dernières paroles du sergent de ville et de la foule ont été supprimées[4]) ; b) Scène du couronnement, reprise intégralement et sans modifications.

— **1er acte** : a) Dans la cellule de Pimène (le récit du moine concernant l'assassinat du tsarévitch a été supprimé (4a); b) Scène de l'auberge (La chanson de l'hôtesse a été rajoutée).

— **2ème acte** : Les appartements du tsar (sensiblement différent de son aspect premier, dans lequel ne figuraient pas les chansons et les jeux des enfants du tsar ; le monologue de Boris, par contre, a été abrégé et condensé);

— **3ème acte** : acte polonais, qui vient combler les lacunes de la première version, en cimentant l'action, tant historiquement que psychologiquement.

— **4ème acte** : a) La Douma des boyars, récit de Pimène et mort de Boris (sans modifications notables, sauf la suppression d'un monologue du boyar Chtchelkalov, au début (4b); b) Révolte populaire dans une clairière de la forêt de Kromy ; ce nouveau tableau, entièrement conçu par Moussorgski, dans lequel on retrouve le personnage de l'Innocent, compense la suppression de celui de la cathédrale St Basile, jugé trop subversif politiquement (4c).

Nous n'allons pas nous attarder ici sur les diverses réactions qui ont suivi la première représentation de Boris en 1874, ni sur les dernières années de Moussorgski, tout cela ayant été relaté en détail par ses biographes. C'est après sa mort en 1881 qu'est véritablement entré en scène Rimsky-Korsakov, dont la « Chronique de ma vie musicale »[5] est pour cette occasion, comme pour bien d'autres, un document précieux par la probité de son témoignage.

Il entreprit tout d'abord de terminer les compositions laissées inachevées par Moussorgski, ainsi que d'en faire une révision générale avant de les remettre à l'éditeur Bessel pour la publication. « Tout cela se présentait de façon imparfaite, écrivit-il par la suite dans sa"Chronique" ; on rencontrait des harmonies maladroites et sans lien, des voix conduites de manière détestable, souvent des modulations

incroyablement illogiques, et parfois même totalement inexistantes, des gaucheries dans l'orchestration, par moments des passages techniquement habiles, mais plus souvent d'une impuissance technique totale. Avec tout cela, dans la plupart des cas ces compositions étaient si pleines de talent, si originales, apportaient tant de choses nouvelles et vivantes, que leur publication était indispensable, mais elle n'aurait eu qu'un intérêt documentaire sans la mise en ordre par une main experte. S'il est destiné aux œuvres de Moussorgski de vivre sans se ternir cinquante ans après sa mort, lorsqu'elles se trouveront à la portée de n'importe quel éditeur, une telle publication archéologiquement authentique pourra toujours être réalisée, car les manuscrits, après moi, ont été remis à la Bibliothèque Publique. »

La révision de **Boris** ne fut entreprise qu'à partir de 1891 et se poursuivit pendant cinq ans. En 1893, la scène du couronnement fut jouée dans sa nouvelle version aux Concerts Symphoniques Russes, sous la direction de Glazounov. La première représentation intégrale eut lieu en novembre 1896, avec un certain succès, mais ce nouveau **Boris** ne s'imposa que quelques années plus tard, avec l'apparition sur la scène de l'opéra russe de Féodor Chaliapine.

L'opinion de Rimsky-Korsakov sur le **Boris** original a été rapportée par son élève et biographe Iastrebtsev : « J'adore cette œuvre, tout en la détestant : j'en adore l'originalité, la hardiesse, le caractère unique et la beauté ; j'en déteste les rudesses, les duretés harmoniques, et ça et là, les absurdités musicales. »

Après la Révolution russe, **Boris Godounov** subit à deux reprises des remaniements : en 1926, Ippolytov-Ivanov, élève de Rimsky, réorchestra dans un style calqué sur celui de son maître le tableau de la cathédrale St Basile, dont le contenu politique n'était plus à redouter. C'est avec ce tableau, placé après l'acte polonais, que Boris est généralement représenté au Théâtre Bolchoï de Moscou.

Enfin en 1939, Chostakovitch reprit l'original de Moussorgski, le réorchestrant entièrement, mais sans toucher au texte musical. Assez appréciée en URSS, cette version ne s'est pas imposée en Occident malgré une représentation au Metropolitan Opera de New-York en 1962, sous la direction de Solti.

Mais, entre temps, conformément à l'hypothèse de Rimsky, une réédition de l'œuvre intégrale de Moussorgski fut entreprise, par le musicologue soviétique Pavel Lamm, en collaboration avec l'académicien Assafiev. En 1928, les deux versions du **Boris Godounov** original, celles de 1869 et de 1872, étaient publiées, tant en partition, qu'en réduction pour piano et chant[6]. (En France, on peut actuellement trouver dans le commerce la photocopie de la partition intégrale, éditée à New-York par E.F. Kalmus).

La querelle entre « moussorgskiens » et « korsakoviens » a-t-elle été engendrée par cette publication ? Non car elle remonte en fait aux premières représentations de la version Rimsky. La cantatrice Olénine d'Alheim, interprète et biographe de Moussorgski, fut l'une des premières à soulever ce problème. Les musicographes du début du XXe siècle ont, dans l'ensemble, montré des jugements prudents et nuancés (Calvocoressi, 1908), ou se sont efforcés à trouver une argumentation impartiale (O. von Riesemann, op. cit.). Une déclaration de Liadov, autre élève de Rimsky, est d'une clairvoyance remarquable : « Il est certes facile de supprimer telle ou telle doublure gênante, de gommer tous les parallélismes désagréables, de remettre de l'ordre dans les modulations. Le malheur est qu'on obtient quelque chose de totalement différent de Moussorgski : le caractère et l'originalité de certaines tournures se trouvent détruits, la personnalité de l'auteur disparaît, et on perd ce qui était primordial pour le style de Moussorgski. »

Le premier à avoir résolument pris parti contre Rimsky-Korsakov a été Robert Godet, dans son ouvrage en deux volumes « En marge de Boris Godounov »[7]. Sans doute est-il allé trop loin, surtout au niveau des termes, dans son indignation contre « le professeur Rimsky-Korsakov ». Mais son livre a l'avantage de se fonder sur un certain nombre d'exemples musicaux, donnant un poids considérable à sa thèse.

En France, le travail de Lamm a été marqué par plusieurs articles : « Le vrai Boris Godounov de Moussorgski » par Calvocoressi dans « Le Correspondant » ; du même, « La révélation intégrale du Boris Godounov de Moussorgski », suivie de « Moussorgski, musicien-dramaturge » par Assafiev, dans la Revue Musicale, numéro 6, de 1928. L'opinion de Calvocoressi, telle qu'elle apparaît dans ces deux écrits, diffère considérablement de celles qu'il exprimait vingt ans auparavant dans sa biographie du compositeur. Ainsi déclare-t-il dans *la Revue Musicale* : « Plus on étudie la musique de Moussorgski telle qu'il l'écrivit, et mieux on voit l'injustice de l'incompétence technique dont on l'accabla et le manque de clairvoyance de ses conseillers et correcteurs. »

Quant aux études plus récentes sur Moussorgski, il est regrettable qu'elles n'accordent pas au travail de Lamm une attention suffisante. M. Marnat (*Moussorgski*, Ed. du Seuil) ne le cite que fugitivement ; quant à M.-R. Hofmann (*La vie de Moussorgski*, Ed. du Sud), il le passe totalement sous silence. Fâcheuse omission pour un spécialiste de la musique russe !

Parallèlement à l'adoption définitive de la version Rimsky, l'original était donc destiné à renaître, pour faire des apparitions sporadiques sur la scène ou en concert. En France, où il avait trouvé un partisan énergique en la personne d'Inghelbrecht, le vrai **Boris** fut donné sous sa direction par l'Orchestre National de France, en 1935. Après la guerre, le Covent Garden fut le premier à le monter, en 1948. La représentation la plus récente sur scène a eu lieu en 1974 au Metropolitan Opera, avec Martti Talvela dans le rôle titre. La dernière exécution en concert en France remonte à 1965, sous la direction de Maurice Le Roux.

Ne semblera-t-il pas étrange que dans son pays le **Boris** authentique n'ait, semble-t-il, jamais été représenté depuis 1928, date où le Théâtre Korov de Léningrad le monta à l'occasion de la publication de Lamm ? Est-ce la perpétuation de la tradition établie par Chaliapine (qui n'a jamais

chanté que la version Rimsky), sur la personnalité duquel toutes les basses russes ont, consciemment ou non, calqué la leur ? Toujours est-il que la propagande d'usage prônant un « art pour le peuple » trouve-t-elle un démenti radical dans cette attitude, qui tend au contraire à perpétuer un culte particulier de la personnalité, en l'occurrence de celle du soliste.

Que chanteurs et chefs d'orchestre préfèrent une version dans laquelle ils sont plus avantagés, voilà qui peut paraître naturel. Mais pour l'auditeur, qui n'a pas de motivations personnelles, le **Boris** de Rimsky, malgré l'irritation que peut provoquer la conscience d'un « trafiquage », possède un atout de poids : celui de l'accoutumance. Qu'on le veuille ou non, il a fait ses preuves. Ce n'est qu'à partir d'aujourd'hui, que celui de Moussorgski pourra véritablement faire les siennes.

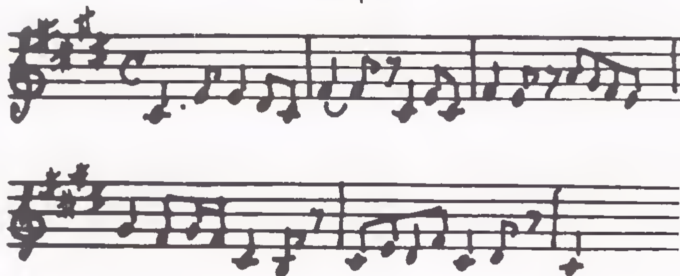
Les retouches de Rimsky-Korsakov ne peuvent naturellement être considérées de nos jours avec la même optique qu'en 1896. Si à cette date une réfection de la partition était la condition indispensable pour que **Boris** soit tiré de l'oubli, il fallait incontestablement l'entreprendre. Mais si la sociologie donne raison à Rimsky, nous espérons cependant pouvoir prouver qu'une étude musicale et esthétique, même nuancée, justifiera entièrement Moussorgski.

La phrase de Calvocoressi citée plus haut résume le renouveau de l'opinion des musiciens sur Moussorgski. Est-il nécessaire donc de s'attarder sur le « mythe Moussorgski », celui du compositeur ignorant, créant à l'aveuglette, avec pour seul guide un génie à l'état brut ? Est-il vraisemblable qu'un esprit, si exceptionnellement doué fût-il, ait pu concevoir et mener à bien une œuvre de l'envergure de Boris, sans posséder un réel métier de compositeur, même si l'acquisition en a été plus empirique que scolastique ?
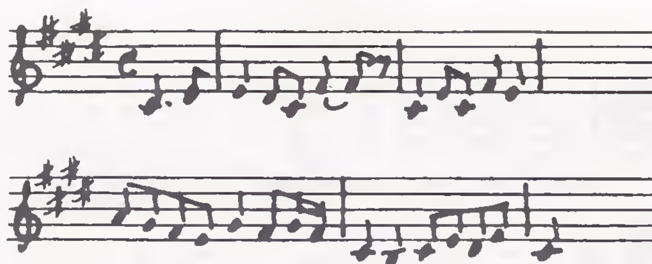
Outre le plan scénique, permutant l'ordre des deux derniers tableaux, les modifications de Rimsky-Korsakov ont atteint tous les éléments de l'opéra : rythmes, harmonies, tonalités (d'où transposition de fragments de parties chantées et, parfois, remise en question de la tessiture vocale), et orchestration. Il en résulte une altération fondamentale de la conception générale et de la portée musicale, dramatique et sociale de l'opéra.

D'emblée, le rythme de la première phrase mélodique est décalé par Rimsky. Partant sur une anacrouse, il a pour effet d'en faire tomber à faux tous les accents, comme le note Robert Godet (op. cit) :

Moussorgski
exemple A

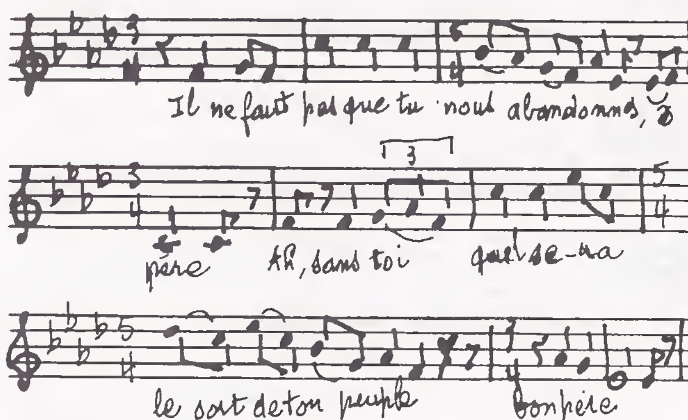


R. Korsakov
exemple B

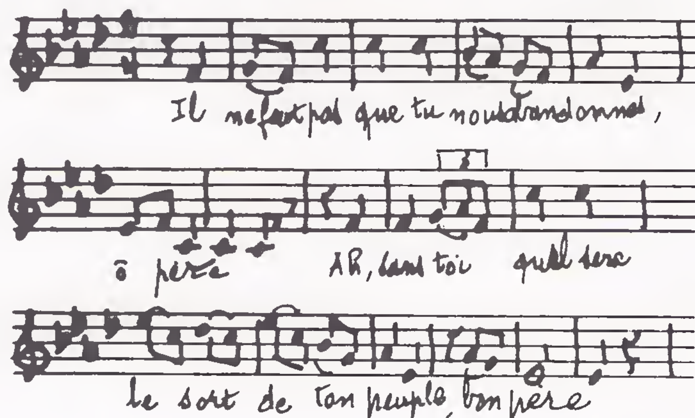


Par ailleurs, les modifications de rythmes se remarquent surtout dans les chœurs et les chants populaires. Le souci de Rimsky d'établir et de conserver une mesure immuable s'oppose aux fréquents changements de rythmes de Moussorgski, alternances de 3/4-5/4, ou de 3/4-4/4. Il nous est malheureusement impossible d'aborder ici des questions linguistiques qui ne pourraient intéresser que les russophones, mais ces alternances sont infailliblement conformes à la prosodie du texte et aux accents toniques des mots, et sont en général caractéristiques d'une mélodie russe (Prologue, Chœur du peuple) :

Moussorgski
exemple C



R. Korsakov
exemple D



4ème tableau (Chanson de l'hôtesse)

Moussorgski
exemple E

J'avais un beau canard bleu et noir un canard
tout bleu, tout noir
oh mon canard tout bleu tout noir,
je te mettrai dans l'eau

R. Korsakov
exemple F

J'a-vais un beau canard bleu et noir, un canard
tout bleu, tout noir
oh, mon ca-nard tout bleu, mon canard tout bleu, tout noir
Je te mettrai dans l'eau

Rappelons, pour prendre un exemple connu, le 5/4-6/4 dans la Promenade des **« Tableaux d'une Exposition »**, et notons au passage que des rythmes semblables se rencontrent fréquemment dans les opéras de Rimsky-Korsakov lui-même !

Ce sont sans doute les harmonies de Moussorgski qui ont le plus dérouté ses contemporains. Et pourtant les « modulations illogiques ou totalement inexistantes », les changements abrupts de tonalités, les dissonances non préparées ou non résolues, ont toujours une justification, si l'on observe de près l'osmose que réalisent avec la musique le contenu du texte et la nature profonde, voire le symbolisme des personnages. Cette osmose est l'aboutissement de toutes les recherches de Moussorgski, au nom desquelles sa plus grande hardiesse a été de ne pas « prendre de gants » avec l'harmonie et de renoncer au dogmatisme théorique. D'autre part, on pourrait trouver tous les exemples nécessaires pour prouver qu'il est parfaitement capable de moduler correctement, et que toutes ses « duretés » et ses « absurdités » sont des effets volontaires et non des gaucheries d'ignorant. La phrase de Paul Dukas à ses élèves : « On vous reprochera souvent d'avoir réussi à écrire ce que vous vouliez », trouve ici une de ses meilleures applications avant la lettre.

Ainsi, dans le dialogue entre Pimène et Grigori, le changement soudain de tonalité, sans transition, sur la réplique que donne le vieux moine au récit du cauchemar de Grigori, a-t-il un but évident de souligner l'opposition entre deux natures, opposition qu'estompe la modulation sans surprises de Rimsky.

Dans le récit de Chouiski, concernant le tsarévitch assassiné, un élément nouveau va être révélé, qui sera décisif pour la suite de l'action et la déchéance inévitable de Boris. Chouiski passe sans transition du sol M de sa dernière réplique au fa dièse M de son récit. L'impact de cet effet met l'attention de l'auditeur en alerte. Rimsky, en conservant la tonalité initiale, détruit ce contraste voulu.

(à suivre)

1. L'enregistrement le plus complet est celui réalisé par Decca, sous la direction de Karajan, avec N. Ghiaurov, G. Vichnevskaia, M. Talvela, Z. Kelemen.
2. Par His Master's Voice, sous la direction de Jerzy Semkow, avec M. Talvela, N. Gedda, L. Mroz, chœur et orch. de la Radio polonaise.
3. Moussorgski, Berlin, 1925, trad. française de Louis Laloy, Paris, 1940, NRF-Gallimard ; Moussorgski, Paris, 1952, Ed. du Coudrier.
4. Dans le nouvel enregistrement, tous ces passages ont été réinsérés.
5. Existe en français sous le titre « Journal de ma vie musicale », trad. par G. Blumberg, Paris, 1938, NRF-Gallimard, dans une version malheureusement incomplète et desservie par une traduction fort médiocre.
6. Du vivant de Moussorgski, seule la réduction piano et chant de Boris avait été publiée, en 1875, par Bessel.
7. Paris, 1926, Alcan.

«Impasse de l'Eternité»,
LE VAISSEAU FANTOME

dans la scénographie de Harry Kupfer et Peter Sykora

par
Michel GUIOMAR *

Une autre image de H. Kupfer répond à un archétype profond de l'**Attente**. Aussi différentes que soient par ailleurs son attitude et celle de J.-P. Ponnelle, nous pouvons reconnaître comment une même fascination scénographique les a invités l'un et l'autre à en aggraver la représentation dans des circonstances qu'ils ont rendu analogues. Dans la dérogation délibérée à la donnée wagnérienne de la fête finale, l'irruption du navire, qui aurait dû être obscur mais déjà en scène, amarré au port, correspond à un type d'agressivité que Jean-Pierre Ponnelle a introduit dans la scène finale du festin de **Don Giovanni** à Salzburg (1977). Le mausolée vivant du Commandeur surgira, aux tout derniers instants, tel qu'il était au cimetière, par un éclatement du décor de la salle, qui fait communiquer les deux espaces, comme en d'autres scènes du **Hollandais** de Peter Sykora et Harry Kupfer, et particulièrement même l'apparition finale de ce fantôme. Mais auparavant, la véritable approche de l'homme de marbre au dehors et son irruption, demeurant également invisible sur le seuil, se font, comme ici vers une scène de festin délibérément inventée celle du vaisseau attendu, aux yeux des seuls partenaires de scène qui regardent en coulisses latérales ce qui nous demeure caché. Ce parti des deux réalisateurs, contraire aux autres scénographies, donne aux visages et attitudes de l'attente un profil expressif, d'une violente éloquence. L'analogie ne serait pas vaine : de même que le Commandeur est un être réel avant d'être une voix de la nuit du cimetière, puis un spectre vrai et, on l'a assez souligné, le Double de la Faute pour Don Giovanni, le Hollandais et son vaisseau ont été réels, vrai personnage et vrai navire, Wagner ne laissant aucun doute à cet égard, avant d'appartenir au monde insaisissable du fantastique et des spectres : particulièrement selon H. Kupfer, le Hollandais est aussi une voix surgissant de la nuit, et la plus saisissante au deuxième acte, aussi inattendue que celle du Commandeur au cimetière, même et surtout à ceux qui connaissent la scène originelle sans « Double », et enfin, puisqu'on le veut en effet, ce double de la Faute pour Senta. Les deux scénographes auraient ainsi capté les mêmes sources oniriques profondes, en auraient été guidés vers des structures analogues de l'attente imaginaire de l'Au-delà. Cette foule en attente d'irruption, disposée en profil-avant comme dans la réalisation de J.-P. Ponnelle, Elvire et Leporello, témoins de la menace qui vient vers Don Giovanni, est plus prégnante d'être une foule, et non un seul trio, et sa présentation est même symptomatique d'un **expressionnisme dramatique**, que nous dirions exactement **désorienté** par une inversion scénique des figures d'un miroir : une foule ainsi figée, respire en effet le climat que le peintre expressionniste Edvard Munch donne à **l'Attente** d'un événement inconnu, indéfiniment prolongée, saisissante vision d'ombres humaines, inconnaissables, détournées de nous, sans visages, vers l'horizon encore vide. Lotte H. Eisner, d'autre part, évoque aussi l'essence **dramatique** que l'écran expressionniste allemand, le cinéaste Pabst surtout, a donné à l'angle de profil-arrière d'un personnage[21]. Si ces attitudes, angles et structures ne sont pas préalablement infaillibles, au moins savons-nous qu'un certain expressionnisme, et le plus incisif, s'y est confié dont Harry Kupfer et Peter Sykora paraissent les héritiers comblés et inspirés. Nous pouvons donc juger le jeu scénique des ombres et des lumières vivantes que forment ces profils tournés de biais vers nous, comme une intention de nous donner, non pas une seule vision expressionniste et dramatique de ce qui est, mais de nous faire participants ; de nous révéler les visages de cette attente d'inquiétude et d'angoisse, contraires à la joie folle lisible sur le visage de Senta, et dans une présentation des personnages et une attitude proches de celles qu'Edvard Munch donne aux passants de **la Karl-Johans Gate**, aux personnages de **l'Anxiété**, à celui du **Cri**. Ces autres et agressives visions orientées vers les témoins que nous sommes[22], rendent tragique, en nous le démasquant, le simple dramatisme de toutes ces présences soudain familières comme des images dans le miroir de notre propre inquiétude. Celles-ci forment un faisceau évident de structures imaginaires universelles et imprégnations d'archétypes,

* voir EDUCATION MUSICALE 259, 261 et 263

plus resserré encore dans **le Cri** : étrangement, un personnage s'enfuit d'un paysage de baie et de bord de mer sur lequel l'obsession des doubles se témoigne en deux lointains vaisseaux, esquisses rigoureusement semblables d'un trait sombre, comme sur notre port de Norvège (au fait, le pays même de E. Much), et en deux silhouettes plus proches.

Un tel faisceau témoignerait aussi que la vision imaginaire de Senta ne vient pas d'une structure mentale particulière, mais rejoint l'universel à un niveau que, même paroxystique, il n'est plus utile d'analyser par une quelconque dissociation schizophrénique. La véritable communion entre la vision de Senta et la nôtre se confirme même de ce que Senta se trouvant elle-même en arrière et au-dessus de cette foule, l'attitude de cette attente, représentée pour nous mais **de son point de vue** est bien celle de **l'Attente** de Munch et de l'angle dramatique de Pabst, ainsi complémentaire de notre vision et des autres visions du peintre. Elle et nous, nous rejoignons ainsi dans le miroir à deux faces de cette foule. Le fait même que ce soit la foule à qui le navire apparaît, ou du moins qu'à travers elle, Senta le veuille ainsi, confirmerait enfin cette universalité. Nous dirions même qu'à la fin de la fête dévastée, ce geste universel est le désir créé même de Senta qui, devant la fuite de la foule, de sa foule imaginaire, ou réelle ailleurs, et, en fait ici même en cette salle, de celle que nous sommes, prend en charge la faiblesse collective à ressentir toute dualité dramatique. A l'insu peut-être de H. Kupfer, la mort de Senta retrouve l'essence wagnérienne du sacrifice et de la rédemption non plus du Hollandais ou d'elle seule, mais de notre humanité défaillante.

Sur ce même thème du **sacrifice** envers toute une ville, nous retrouverions aussi, entre la scénographie présente et une autre œuvre, l'analyse des images-clefs de l'Attente, de la fenêtre-seuil, du songe halluciné... On ne peut refuser de vraies correspondances entre le rôle indispensable de Seuil de cette fenêtre et la puissance fatale des images et de l'expressionnisme maudit de Murnau dans **Nosferatu le Vampire**[23]. La fenêtre ouverte, éclairée de Senta, ses rideaux de spectrale blancheur, l'hypnotisme de la jeune fille sous l'imminente présence du Hollandais, le climat de sang que nous avons reconnu au navire, portent le même onirisme irrésistible et hanté que les nuits hallucinées de Murnau, quand parmi les mêmes clartés mouvementées de rideaux d'une porte-fenêtre, la jeune femme de Hutter, à l'appel muet et lointain du vampire sur son navire, somnambule sur la terrasse, avant de voir enfin, à travers le seuil analogue de la fenêtre de sa chambre, ce visage d'Au-delà, également à la fenêtre béante d'une demeure, face à la sienne-façades d'un style d'Allemagne du Nord proches de celles que propose H. Kupfer, la solliciter de son regard, l'hyptoniser jusqu'au sacrifice d'elle-même, dont elle sauvera sa ville. L'insistance d'images primitives, originelles, est ici assez puissante pour que nous regrettions que l'issue d'un sacrifice de Senta, d'une réelle portée rédemptrice n'ait pas été acceptée. La virtuosité de Peter Sykora a rassemblé dans l'instant les données d'extériorité et d'intériorité, à ouvrir et fermer l'espace, nous ferait aussi regretter que H. Kupfer, refusant peut-être, il est vrai, les effets trop facilement séduisants, n'ait pas suivi la technique, qu'il n'ignore certainement pas, dont Murnau crée une alternance fréquente des images de mer et avancées du navire et des images de la petite ville et de la hantise de la jeune femme, en un rythme dont auraient pu s'animer plusieurs pages de l'Ouverture scénographiée dans un propos trop statique, ou même un arrière-plan de la ballade de Senta, toutes visions fugitives ou estompées qui auraient donné, déjà, à la fenêtre un Au-delà fantôme envoûtant.

Rappelons aussi que nous avons déjà associé dans un même macabre ce **Vaisseau fantôme, La Chanson du Vieux Marin** de Coleridge et **Nosferatu**, trois navigations maudites, et que **La Chanson du Vieux Marin**[24], qui témoigne du même climat de blasphème, de jeu avec la Mort, d'une présence féminine comparable dans une circonstance de jeu à l'action de la Parque, et enfin, puisqu'on a porté l'accent en ce domaine, d'une confession psychanalytique finale du vieux marin à l'invité d'une noce... autant de données qui appellent aux images originelles qu'elles délivrent la version de H. Kupfer, et donc à cette fin de navigation sauvée de la malédiction. Plus précisément même, nous savons que le schéma de cette navigation, très précisément décrite des mers du Nord aux confins australs, lieu extrême des maléfices qui pèsent sur le Marin, puis de ces mers du Sud à nouveau aux rivages familiers du Nord, répond très exactement à une technique psychanalytique du **rêve éveillé** de R. Desoille[25]. Il est clair que la vision de H. Kupfer est un rêve éveillé, dont le schéma premier serait respecté, qui toucherait le fond au moment où Senta, en présence intruse de l'Étranger, en présence désirée mais finalement inaccessible du Hollandais, ne parvient pas à le rejoindre, a assumer une Faute dont elle serait elle-même coupable. La remontée psychologique que nous en attendrions n'a pas lieu, malgré la fête, pas beaucoup plus dévastée qu'en d'autres scénographies, mais dévastée, cette fois, par Senta qui la rêve et n'en transgressera pas l'horreur, dans la purification finale de son acte de dévouement. Ici encore, les limites que s'imposent H. Kupfer refusent, au nom de quelque déologie obscure et cachée peut-être, et de Freud, certainement, et encore plus certainement mal écouté, l'évidence des archétypes proclamées dans d'autres œuvres.

★

Autre image primitive, celle du navire hollandais lui-même. Un détail frappe, immédiat, issu de la nature d'un rêve autorisant l'inattendu, mais d'une racine onirique telle qu'elle peut ne pas se saisir : au lieu d'une figure de proue féminine, trop attendue, qui se justifierait plus, il est vrai, dans un vaisseau fantastique réel, ou qui, dans la vision de Senta n'aurait pu être qu'elle-même, l'avant du navire, que nous avons déjà décrit, ce couple de mains immenses, à demi-refermées, jointes précisément comme une coque, ou

d'un geste d'offrande, de l'offrande même d'une gorgée d'eau, est une image originelle... Loin de toute apparente théâtralité immédiate, le moment baigne dans un climat de symbole le plus profond. En ce désert de nuit, de vent et de mort, lieu d'attente initiale, qui pour Wagner et surtout pour la Senta de H. Kupfer, est aussi un seuil de la nuit de l'âme, du souffle passionnel de la déraison, de la Mort, dont le navire assume le désir, s'impose tout de suite la saisissante image, indéniable de primitivité, de l'un de nos plus grands poètes contemporains[26], Yves Bonnefoy :

« L'étoile sur le seuil, le vent tenu immobile dans les mains de la Mort »

Écoutant le **Vaisseau fantôme**, et même presque entièrement selon la réalisation de H. Kupfer, il est remarquable que nous ayons rencontré dans l'œuvre du poète une métaphysique parallèle à son intrigue profonde, telle que nous l'attendions, et un faisceau d'images analogues, à celles du scénographe, universelles et assez puissantes par cela même, pour que puisse se franchir l'impasse de l'éternité. Une navigation fantôme du poète nous a suivi, qui accède à un Au-delà, au moins à quelque Thulé de lumière et d'infini, une réalité pour Yves Bonnefoy, sans que nous puissions cependant le soupçonner de se complaire d'un désir rassurant de pâle éternité.

Une perfection de correspondance règne sur ce seuil entre le réel dont s'évadent Senta et, au sein même de sa vision, le pilote endormi, et le fantastique, l'obsession d'au-delà, ce vaisseau né du vent, créateur de tempête[27], mais soudain devant nous immobile. Ces mains immenses sont celles de la Mort ; s'ouvrant, comme l'avant de certains navires mais dans une implication évidente d'enfantement et de naissance, le spectacle est d'un homme exténué, navré, blessé, enchaîné dans le climat de sang que nous avons évoqué, d'autant plus que se pose une métonymie scénique, l'objet représenté au lieu de la cause agissante, de la voile emprisonnée en ces mains, au lieu du vent. Plus profondément encore, ce que découvrent ces mains, et que nous avons annoncé aussi, la terrible chute de voiles se prolongeant au cœur du navire en draperies de sang, achève, accomplit entre un fantasme poétique certainement inconnu de H. Kupfer et la vision de celui-ci une correspondance trop parfaite pour n'être pas une primitivité dont sa scénographie aurait dû atteindre la conséquence extrême, l'acceptation, redisons-le, d'une transcendance.

Il y a plus encore à comparer la vision de H. Kupfer et celle du poète ; le quatrain suivant de **Navire d'un été** respire un climat qui règne chez le scénographe ; écouté comme l'écho d'un appel pareil à celui de Senta ressentant le salut du Hollandais dans son dévouement extrême, il serait une brassée de paraphrases et d'images liées à la fois à l'idée wagnérienne et à celle de H. Kupfer, faisant du Hollandais un double de Senta, sa ressemblance, son image quasi-narcissique, donc à nouveau valéryenne, sur les eaux :

Voguent au loin les morts au désert de l'écume,
Il n'est plus de désert puisque tout est en nous
Et il n'est plus de mort puisque mes lèvres touchent
L'Eau d'une ressemblance éparse sur la mer.

En confiant ces paroles à la Senta de H. Kupfer, la première reconnaît l'océan hanté du vaisseau ; cependant, selon le deuxième vers, à cette réalité fantastique répond la puissance d'une vision intérieure, de ma vision à moi, Senta, et de celle du fantôme que je crée, qui abolit le désert jusqu'à vaincre, nier, détruire, transcender la Mort. Par mon geste, mon sacrifice libérateur, mes lèvres, ces lèvres murmurantes durant tout le drame goûtent, enfin apaisées, cette eau qui leur est offerte, contact de la mer immense, où je reconnais mon Double, ma ressemblance, mon être d'Au-delà. Une vérité du drame, pressentie par Wagner, appelait donc cette solution du décor et de l'image de transgression, et non la pauvreté déserte du port vide de tous les fantasmes qui avaient fait la force de l'héroïne.

Plus étrange, précieux d'être aussi la parole du poète conscient à la fois de la fragilité de son sentiment mythique et de l'universalité de ce qu'il ressent, écrivons une illumination brève de circonstances qui, tout autres et rigoureusement personnelles à la vie du poète, auraient pu ne pas éveiller des images de port et de mer. Dans **Un Rêve fait à Mantoue**[28], qu'on transposerait d'instinct à un port de Norvège, Yves Bonnefoy écrit :

« Il était facile, ce matin-là, d'accepter de passer dans le monde fluide du rêve, d'oublier l'ancre cachée qui garde au port notre monde, de croire au fond de soi — pensée certes coupable — qu'il n'y a pas de raison pour soustraire aux assauts de symboles venus d'ailleurs le domaine étroit du vécu. »

La tentation est inéluctable de transposer au rêve de Senta qui finalement désancre le navire hollandais qui repart ; la seconde partie de la parole appelle aussi ; entendue, elle trouverait du moins son reflet ici dans une scénographie qui ne priverait pas le geste final de Senta des symboles universels, archétypaux, venus d'ailleurs. Yves Bonnefoy poursuit même, prémonitoirement dans son récit, dont la teneure n'est pas nécessaire à notre argument, si le caractère réel, biographique des événements qui provoquent la pensée désarme cependant le reproche d'esthétisme qu'on serait tenté de nous faire :

« Quand on conduit à néant un être cher (...) on est bien près de consentir que la réalité est un songe. »

Et que le rêve est la vraie réalité ; l'Au-delà, le vrai pays et le Vrai Lieu... Même devant ce néant, le poète accepte que puissent se renverser les données mêmes des apparences. Nous regrettons que H. Kupfer ait refusé d'être coupable de cette pensée d'illusion. Quel immense retournement aurait provoqué son geste scénographique par lequel, invités tout le drame à reconnaître le rêve de Senta comme rêve-cauchemar : le dernier instant nous eut cinglés de cet effet de rideau déchiré : le monde reclus de Senta, l'univers de Daland déclarés songe mortel, mais au contraire le rêve obsessionnel de la jeune fille révélé d'une aveuglante évidence comme le Seuil apparu du vrai lieu. Imaginons ce lent grandissement de l'impression du rêve ainsi désigné durant tout le drame, jusqu'à notre persuasion faite de n'en

être pas dupes, puis la brusque fin, sublime idée d'un scénographe à nous infliger que nous avons été joués, que le drame donné n'était qu'un cauchemar, de cauchemar balayé d'aube finale dans laquelle Senta entre réellement dans une éternité sans nuit.

Cette promesse d'aube et de clarté, au-delà du simple désir de mort ici glorifié, et trop docilement accueilli par la critique, est enfin celle du poète : au-delà de la vision de Senta et de la fin transgressive, une autre image primitive exigerait peut-être la vérité poétique et la cohérence dramatique d'une image finale d'Océan anéantissant dans un invisible de clarté Senta et son fantôme, sinon même d'une transfiguration clamant que l'éternité n'est pas une vaine impasse. Dans **Heures sans rives**, dont le titre même est la transposition temporelle de cette errance maudite sans repos, Yves Bonnefoy donne cette parole qui s'adresserait au couple uni dans la mort :

« Dans votre éternité une nuit va finir. »

Michel GUIOMAR

NOTES

21. Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque*, Paris André Bonne, 1952 ; nouvelle édition, Paris, Eric Losfeld, 1965.

22. Ces tableaux sont souvent reproduits dans les ouvrages ; par exemple dans *L'Expressionnisme allemand* (Revue Obliques, n° 6-7, p. 10-11), le commentaire de Munch lui-même sur la création de son *Cri*, évoque le climat d'apparition du Vaisseau fantôme de H. Kupfer (fjord bleu noirâtre, nuages de sang, langues de feu). Dans l'*Encyclopédie de l'Expressionnisme*, Paris, Somogy, 1976, nous remarquons de plus une analogie de structure scénique et jeux de lumières et d'ombres entre l'entrée du Hollandais supposé devant Senta et une scène de *La Séduction* de Paul Kornfeld, mise en scène par F.K. Delaville et Gustav Hartung (p. 173).

23. Rapprochement étranger à l'actualité cinématographique dont le film de Werner Herzog a lui-même ravivé le souvenir de celui de Murnau : depuis longtemps, nous avons rassemblé ces œuvres dans une même Esthétique de la Mort et de l'Errance. Voir encore ici Lotte H. Eisner, op. cit.

24. S.-T. Coleridge, *The Rime of the ancien Mariner* ; diverses traductions françaises, dont Pierre Pessiaen, dans *Les Romantiques anglais*, Desclée de Brouwer, 1955, ou Henri Parisot, José Corti, 1947.

25. Robert Desoille, *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*, Bar-le-Duc, impr. Comte-Jacquet, 1950.

26. Yves Bonnefoy, *Pierre Écrite*, Paris, Mercure de France (mêmes références pour les autres extraits poétiques).

27. Ce rôle de tempestaire, implicite dans l'œuvre surtout musicalement, était déjà très net littérairement dans le projet parisien.

28. *Un Rêve fait à Mantoue*, Paris, Mercure de France.

nOtre discOthèque

• **C.P.E. BACH (1714-1788) — Six Sonates pour Pianoforte — ERATO STU 71216.**

Faisant suite aux nombreux récitals de clavecin qu'il a déjà donnés au disque, **Luciano Sgrizzi** joue ici, sur un pianoforte — copie d'ancien — 6 **Sonates avec reprises variées** que **Carl Philipp Emmanuel Bach** écrivait en 1759 avec l'intention d'utiliser au mieux les multiples ornements ou variations dont on habillait alors, et souvent de façon très fantaisiste, la musique écrite. Ces 6 œuvres, enregistrées pour la première fois, comptent parmi les premiers exemplaires du genre, et tant par leur simplicité que par leur titre et leur conception, elles reflètent assez clairement la tendance de l'époque. Bien que la musique, en effet, s'apparente de plus en plus à un jeu, à un divertissement sur les instruments, les possibilités d'improvisation laissées aux bons soins des instrumentistes diminuent, et la séparation entre compositeur et interprète apparaît de plus en plus définitive.

Ainsi **C.P.E. Bach** écrit lui-même ses variations, et intègre les ornements à la mélodie proprement dite, dont ils constituent les points forts.

L'interprétation colorée de **Luciano Sgrizzi** est peut-être et malgré sa vitalité, un peu sèche ; mais la musique subsiste, et l'on n'a pas si souvent l'habitude d'entendre un jeu aussi largement développé sur le pianoforte.

• **MONTEVERDI (1567-1643) — Madrigaux - Ve Livre — 3e Messe à 4 voix a capella — ALPHA DB 243.**

Le Madrigal de Luxembourg, dirigé par **Daniel Schertzer**, a entrepris depuis 19 ans de faire revivre la musique vocale polyphonique, du Moyen Age à nos jours, et il faut reconnaître à l'occasion des différents concerts que cet ensemble a donné , tout comme en ce qui concerne cet enregistrement réalisé en 1977, que le goût de la perfection qui anime les choristes justifie leur ambition. Ainsi le **Ve Livre de Madrigaux**, paru à Venise en 1605, prodigieux de lyrisme, de modernité, et la **Messe à 4 voix**, sont ici restitués avec une belle maîtrise. La musique semble vivre par elle-même, sans artifice, comme dégagée de toute expressivité voulue ; à l'extrême on peut même regretter cette distance qu'observent les chanteurs par rapport à ce qu'ils chantent, dans la mesure où tout semble se passer en dehors d'eux. Quoiqu'il en soit, l'exécution de la Messe constitue l'un des premiers atouts de ce disque. Quant aux Madrigaux, critiqués parfois à l'époque, à cause de leur dissonnances et des enchaînements harmoniques inhabituels pour les oreilles sages du temps, ils apparaissent d'une richesse poétique et d'une expression dramatique assez extraordinaires.

• **J.S. BACH (1685-1750) — Chacone en ré min. — Prélude et Fugue en la min. — Choral « Jésus que ma joie demeure » — Concerto Italien — Fantaisie Chromatique — MÉTROPOLE POL 380.**

Qu'on ne se méprenne pas, ce disque ne constitue pas un « digest » plus ou moins scabreux de l'œuvre de **Bach**, mais **Bach** sert uniquement de prétexte à un récital **Yury Boukoff**, magnifiquement gravé dans la collection **Prestige du Piano.**

La **Chacone** en ré min., extraite des **Sonates et Partitas pour violon seul**, transcrite pour piano (de concert, si j'ose dire) par **Busoni**, prend les allures d'un mouvement symphonique, et **Liszt** s'est chargé de la transcription du **Prélude et Fugue** ; ne pouvait manquer au palmarès le « Jésus que ma joie demeure » (devenu malheureusement un peu tarte à la crème du fait de sa célébrité). Bref, seuls les **Concerto italien** (Clavierübung, 2e livre) et **Fantaisie Chromatique**, trouvent ici logiquement leur place, dans la mesure où le piano ayant succédé au clavecin, il s'approprie d'autorité l'ensemble de sa littérature. Au reste, il s'agit d'un magnifique concert, et la palette expressive, la sensibilité de jeu de **Yury Boukoff** sont apparemment infinies. Force m'est de constater la beauté du **Choral** dans cette exécution très nuancée, d'une authentique sensibilité, et l'enthousiasme qui anime l'interprétation large et nerveuse des Concerto italien et de la Fantaisie chromatique et fugue.

• **HAYDN (1732-1809) — Symphonies n° 45 (les Adieux), n° 101 (l'Horloge) — PHILIPS, Trésors classiques, 9500 520.**

Neville Marriner, à la tête de l'**Orchestre Saint Martin in the fields**, propose une version très enlevée de ces deux œuvres. La plénitude de l'orchestre, la justesse du phrasé font évoluer la musique dans une sorte de jubilation sonore qui marque le point de départ et l'aboutissement de toute l'expression.

La direction de **Marriner** éclaire la partition avec une objectivité qui la rend particulièrement lisible. Cette version extériorisée et enthousiaste prend les allures d'une fête. Les deux œuvres sont éclatantes de sensibilité directe, de poésie et de vie. On se demande d'ailleurs vraiment ce qu'elles pourraient envier aux symphonies de **Beethoven**, dont elles n'ont certes pas la popularité.

24 ans sépare la symphonie des adieux (1772) et celle dite de l'horloge (une des 12 londoniennes), donnée à Londres en 1794. Malgré leurs différences, du charme léger de la première à la solide grandeur de l'autre, on se sent toujours pris dans un univers musical qui enchante et rassure.

- **FAURÉ (1845-1924) — Requiem — SOLSTICE Sol 4**

Ce requiem, dont les premiers éléments datent de 1877, fut composé dans son ensemble en 1887 à l'intention des cérémonies religieuses proprement dites, et pour satisfaire aux besoins de **Gabriel Fauré** lui-même, alors maître de chapelle à la **Madeleine**. 10 ans plus tard, **Fauré** en donnera une version définitive dans une instrumentation plus étoffée, destinée cette fois au concert. Quoiqu'il en soit, et peut-être à cause des circonstances ayant présidé à sa composition, il demeure bien difficile aujourd'hui de situer la musique sans en limiter son pouvoir subjectif et intellectuel, l'un et l'autre mélangés, tant elle dépasse, de par ses allures de musique pure et de musique spécifiquement religieuse, tout concept établi. Elle constitue en tout cas la plus vraie définition du mot « liturgique » pris dans son absolu, en dehors de toute idée de rituel, de tout contexte dogmatique, voire ecclésiastique, et c'est probablement une des pages les plus totales de l'histoire de la musique française, en ce qu'elle échappe à tout classement objectif. C'est une musique que l'on vit, parce qu'elle atteint au plus profond de soi, sans artifice. Elle est recueillement intense.

L'enregistrement a été réalisé à **Notre-Dame de Paris**, et l'œuvre est ici interprétée sous la direction de **Francis Bardot** par les enfants de la **Maîtrise Notre-Dame de Paris**, et de la **Maîtrise de la Résurrection**, accompagnés par l'**Ensemble National de France**, avec **Pierre Cochereau** à l'orgue et le baryton **Roger Soyer**.

Qu'on ne s'attende pas à trouver dans cette version un modèle parfait de mise en place, d'équilibre dans les timbres, ou de lisibilité, mais bien plus, tout ce que l'acte musical peut comporter d'insaisissable, de fragile, voire d'incertain dans son immatérialité. Beaucoup plus intérieure que la version de **Corboz**, sans doute aussi infiniment plus vécue physiquement que beaucoup d'autres, elle apparaît plus discrète, plus insignifiante, peut-être aussi plus dérisoire dans son accomplissement, et c'est précisément par là qu'elle acquiert cette ascendance sur l'esprit, l'imagination, la sensibilité, à l'encontre de tout ce qui pourrait avoir été fixé une fois pour toute comme bien sonnant et rigoureusement expressif, par une conscience musicale préétablie. En bref, une exécution surprenante dans sa fragilité, d'une ferveur communicative, inoubliable. De l'**Introït** à l'**In paradisum**, c'est un véritable cheminement au sein d'un univers sensible jamais affirmé mais débordant d'émotion, et d'une extraordinaire densité. Je regrette toutefois quelques flottements inopportuns dans la partie de baryton.

- **RIMSKI KORSAKOV (1844-1908) — Schéhérazade — LE CHANT DU MONDE LDX 78 462.**

Schéhérazade a été composé en 1888 sur un fond d'orientalisme, qui ne transparaît dans la musique que pour lui donner l'auréole du merveilleux, à la limite du sensuel et de la danse. Le discours musical et son orchestration relèvent directement du spectacle, même si celui-ci se veut essentiellement symphonique, et l'œuvre apparaît d'abord comme une fantastique et chaleureuse expression chorégraphique.

Elle est ici donnée avec beaucoup de relief, par **Evgueni Svetlanov**, à la tête de l'**Orchestre National de l'URSS**, dans une interprétation incisive, un peu à l'emporte pièce, dans sa façon d'isoler les différents jeux de timbres et par son phrasé apparemment implacable.

- **LES ORGUES DE MASEVAUX — ARION ARN 38 486.**

Parallèlement à la publication des **Orgues Historiques** chez **Harmonia Mundi**, le domaine de l'orgue voit son répertoire discographique enrichi par la collection des **Orgues de Arion**, qui nous offre aujourd'hui, après un concert **Tournemire** en deux disques, et un récital de **Musique d'orgue en Europe du Moyen Age à la Renaissance**, une illustration sonore fort bien venue des deux orgues de l'église de **Masevaux** en Alsace. Ces deux instruments ont été construits entre 1966 et 1976 par les deux facteurs strasbourgeois **Schnenkedel** (orgue de chœur) et **Kern** (grand orgue), à la suite de la destruction par un incendie de l'orgue **Callinet** alors en place. L'orgue de chœur, conçu pour l'accompagnement des offices, s'apparente aux instruments baroques, tandis que le grand orgue propose une synthèse assez réussie de l'orgue classique français et de l'esthétique allemande. Le répertoire du grand orgue, ou des deux combinés, se voit donc particulièrement élargi ainsi qu'en témoigne le programme de concert proposé par **Georges Delvallée** (grand orgue) et **Marie-Louise Jaquet** (orgue de chœur) avec des œuvres à deux, italiennes, espagnoles et françaises, de **Guami**, **Luchinetti**, **Blanco**, **Eric Satie** (Prière des orgues de la Messe des pauvres) et **Jean Langlais** (3 esquisses gothiques), du XVIe à nos jours. La qualité de l'exécution, très musicale et très fine, offre un bel aperçu de la variété et de la pureté de ces deux instruments, quant à la Messe des pauvres de **Satie** et les trois esquisses de **Langlais**, elles trouvent à la faveur de cette belle interprétation une profondeur, une réalité poétique assez remarquables.

• **PERGOLESE (1710-1736) — Stabat Mater, Salve Regina — ERATO STU 71 179.**

I Solisti Veneti, Ileana Cotrubas (Soprano) et **Lucia Valentini-Terrani** (Alto), placés sous la direction de **Claudio Scimone**, interprètent ces deux œuvres inégalement connues, où quoiqu'on ait pu dire sur les faiblesses de certains passages du **Stabat Mater**, la musique atteint à une réelle grandeur, souvent dramatique et bouleversante d'émotion. Ce sont les deux dernières œuvres de **Pergolèse**. A les entendre, on se demande vraiment pourquoi sa renommée tient d'abord à la **Servante maîtresse** et à la « querelle des bouffons » qu'elle a suscitée, plutôt qu'à des œuvres comme celles-là, infiniment plus riches à mon goût. Les première et dernière parties du **Stabat Mater** atteignent à une densité d'expression assez extraordinaire. **Claudio Scimone** en donne une version très concertante, de par l'importance accordée à la pureté du son, mais la réelle fraîcheur de l'ensemble apparaît parfois, à mon sens, un peu trop figée, ce malgré la sensibilité et la profonde musicalité avec lesquelles les deux chanteuses tiennent leur rôle, et malgré l'exécution légère et très nuancée de l'orchestre.

Hervé MUSSON

• **SERGEI PROKOFIEV — Symphonie n° 5 en si bémol op. 100 — Orchestre de Cleveland — Lorin Maazel — DECCA : SXL 6875 (disque), KSXC 6875 (cassette).**

Eric Masson met en évidence les circonstances de composition de la très belle symphonie n° 5 de Prokofiev : « La seconde guerre mondiale touchait à son terme quand le gouvernement de l'URSS fit don à la Société des compositeurs soviétiques d'une grande ferme en pierres, sise dans un domaine à Ivanovo, non loin de Moscou. La maison pouvait recevoir une vingtaine de musiciens et leurs familles, et les compositeurs pouvaient travailler en paix dans les cottages ou des chambres louées dans le village voisin. Chostakovitch, Khatchaturian, Kabalevsky, Miaskovsky, pour ne nommer que quelques-uns, ont séjourné à Ivanovo. Prokofiev y vécut et travailla pendant l'été de 1944... et en juillet et en août composa la cinqui ème symphonie...

De retour à Moscou... le 13 janvier 1945, dans le grand hall du Conservatoire, Prokofiev conduisit la première audition. Juste avant le concert, on annonça une nouvelle victoire de l'armée rouge, et au moment où Prokofiev levait sa baguette, une salve d'artillerie déchargée dans le voisinage, en signe d'allégresse, se fit entendre. L'augure était bon ! La symphonie, non seulement reçut une ovation à sa première audition, mais fut presque immédiatement un peu partout acclamée comme l'une des meilleures œuvres du compositeur. Prokofiev y voyait lui-même le faîte jusque là atteint par sa faculté créatrice. » Il disait, en parlant d'elle : *« La symphonie fut conçue comme une expression exaltant la grandeur de l'esprit humain. J'ai voulu chanter l'homme libre et heureux, sa force, sa générosité et la pureté de son âme... »*

Après plus de trente ans, elle demeure une des œuvres les plus marquantes de son style, une des plus vivantes, une des plus agréables certainement. « Elle se gonfle d'humanité, dit Claude Samuel, car elle s'adresse aux masses immenses du peuple soviétique. La franchise et la simplicité n'en sont pas les moindres qualités... En plus des instruments traditionnels, Prokofiev fait une place particulière à la harpe, au piano et aux bois... » La nature lyrique et chaleureuse de Lorin Maazel, à la tête de l'excellent orchestre de Cleveland, convient bien à donner vie à cette belle symphonie.

• **«L'ART DE LA TROMPETTE BAROQUE» - Marc Ullrich Marie-Louise Jaquet à l'orgue Kern de l'église St Jean de Mulhouse — ARION ARN 36501 — Stéréo.**

Le titre : « l'Art de la trompette baroque » ne laissait guère supposer un intérêt quelconque à ouïr (encore ! et encore !) des œuvres de cette époque. Les firmes de disques, avouons-le, font preuve parfois de bien peu d'imagination et d'esprit de renouvellement, avides qu'elles sont d'exploiter à fond un « filon » qui, depuis quelques années, s'appauvrit de plus en plus, au point de lasser même les mélomanes les moins curieux. En effet, que d'enregistrements portant aux nues « l'âge d'or de la flûte baroque », du « hautbois baroque », de la « trompette baroque » (associée à l'orgue) n'avons-nous pas entendu !... Eh bien non, rassurons-nous, malgré le titre (qui porte, de ce fait, peut-être tort au disque), les œuvres présentées sont passionnantes car elles ne sont que rarement (ou pour ainsi dire jamais ?) proposées au public.

Les auteurs envisagés, **Giolamo Fantini** (né vers 1600), **Giovanni Viviani** (17e siècle), **Cavazzoni** (mort en 1565) et ceux de l'école de **Giuseppe Torelli** nous révèlent des musiciens antérieurs (tout au moins pour les trois premiers) à ceux de l'époque habituellement qualifiée de « baroque », et nous présentent des aspects inattendus de la trompette, admirablement bien mis en valeur par les deux jeunes artistes français que sont **Marc Ullrich** (trompettiste) et **Marie-Louise Jaquet** (organiste) qui méritent, par leur talent et leur sens de la musique, qu'une plus grande place leur soit réservée dorénavant.

Enfin la présentation de **J.M. Fauquet** nous apprend que « La trompette est une création de la nature et une découverte de l'homme », ce que nous savions déjà. Mais il ajoute que (détail intéressant) « l'apposition du terme "baroque" désigne un instrument précis. Quelle est, au juste, cette trompette baroque ? Elle n'est autre que la trompette simple, ou naturelle, construite en ut en Italie, plus souvent en ré en France ou en Allemagne, du moins à l'époque qui nous occupe. » « On les fait (dit le Père Mersenne dans son « Harmonie Universelle » de 1648) ordinairement de laton, c'est-à-dire de cuivre meslé avec de la colamine... » Il s'agit donc d'un instrument simple, sans piston, qui n'émet que les sons fondamentaux et quelques-unes de leurs harmoniques. Instrument rudi-

aire et difficile d'exécution technique... aux sono- périlleuses et parfois même imprévisibles !

‹ Quant à l'étendue de la trompette, écrit encore ›nne, elle est merveilleusement grande lorsque l'on ›nne en perfection... quatre octaves... », précise-t-il. l existait, en outre, aux 17e et 18e siècles, une petite pette en fa, appelée « clarino » que J.S. Bach, par ıple, aimera utiliser, lui aussi, avec beaucoup d'éclat ns son registre aigu.

FRANCK, GRIEG — Sonate pour violon et piano en la majeur, Sonate pour violon et piano n° 3 — Arthur Grumiaux, György Sebök — PHILIPS « Trésors Classiques » Stéréo 9500 568.

Voilà bien une heureuse idée que de présenter en pa- e ces œuvres écrites toutes deux en 1886, à quelques de distance par les musiciens inspirés que sont **César ck** et **Edouard Grieg**. Il s'agit là de belles pages de la ature de violon et piano, traduites magistralement par **ıbök** et **Arthur Grumiaux.**

La sonate en la majeur de Franck, avec sa cellule cy- e essentielle et ses motifs générateurs qui parcourent : l'œuvre, au caractère tour à tour rêveur, serein, in- gatif, affirmatif, toujours puissamment lyrique, voire e passionné, est une des œuvres les plus intéressantes ; plus populaires de la musique de chambre.

Bien que formée de quatre mouvements, elle fait fi de onnance et de l'esthétique traditionnelles. Car l'un des tes de Franck est d'avoir libéré la composition musi- française de bien des conventions architecturales. A ue œuvre il donne un plan original. La partition offre, un alliage savoureux de la fantaisie rapsodique, du conformisme, et d'une architecture constructiviste ant à l'unité. Elle fait appel aussi bien à la généreuse ovisation qu'au solide travail contrapuntique. La ération contenue se juxtapose habilement aux envolées neuses et débridées où la fougue, l'empressement nouissent avec une fièvre quasi romantique. Le ron- , inspiré par une chanson populaire wallonne, termine re dans un lyrisme emphatique et une allégresse toute onnante.

La troisième sonate pour piano et violon (composée E. **Grieg** à quarante ans, alors qu'il a déjà présenté au ic ses œuvres les plus célèbres) lance, elle aussi, des ıes tourmentés et fiévreux dont s'emparent les deux uments pour l'« allegro molto ed appasionato » du t. Les autres mouvements correspondent mieux à la tionnelle image que l'on se fait de Grieg, dont les ıures musicales se ressentent des brumes scandinaves, e certaine nostalgie et d'une poésie mystérieuse et dé- : qui planent souvent, évoluant grâce à de longues dies sentimentales (parfois même légèrement siru- es !), entrecoupées de solides phrases à l'allure popu- Le folklore n'est jamais très loin... on dirait que la ıtion d'obliquer vers les danses norvégiennes est parfois forte...

- **«CLEMENT MAROT ET SES MUSICIENS» - Ensemble « Per Cantar e Sonar », Direction Stéphane Caillat — ERATO STU 71218.**

Applaudissons l'arrivée dans le monde des disques d'un **« Clément Marot et ses musiciens ».**

Clément Marot... poète (sans doute même musicien, comme l'affirment certains spécialistes de son œuvre), artiste accompli, en plein cœur du 16e siècle... Le regretté Jean Rollin, qui a publié un opuscule relatif à « Clément Marot et la Musique » nous révèle que « si l'on suit le poète dans ses pérégrinations, nous le retrouvons souvent dans les milieux les plus cultivés, là où la musique était en grande faveur, que ce soit à la Cour de France, à celle de Marguerite de Navarre (sœur de François 1er), dans le cercle des poètes lyonnais (avec Maurice Scève, Louise Labé), à Ferrare, à Genève (encore que Calvin soit très méfiant vis-à-vis des arts). »

Sa vie fut mouvementée et il s'attira plusieurs mésaventures qui l'obligèrent à solliciter tantôt sa grâce pour sortir de prison, tantôt des secours d'argent et lui inspirèrent quelques célèbres « épitres ». Lettré distingué et savant, Marot fut reconnu comme tel par les musiciens contemporains. Une estimation de François Lesure (auteur du livret explicatif accompagnant les disques) nous apprend qu'au moins 118 poèmes (ou fragments de ceux-ci) ont été mis en musique déjà au 16e siècle, ce qui a fait éclore quelques 234 pièces musicales !

Les deux disques associent au nom de Clément Marot ceux des plus grands compositeurs de musique de la belle Renaissance, à savoir : Claudin de Sermisy, Adrian Le Roy, Pierre Attaignant, Thomas Crequillon, Clément Jannequin, Andréa Gabrieli, Clémens Non Papa, Pierre Certon, Claude Le Jeune, Roland de Lassus, Jacques Boyvin, Claude Goudimel, Jan Pieterszoon Sweelinck, etc., mais aussi ceux, moins connus, que je vous laisse le soin de découvrir...

Ainsi la variété des auteurs présentés qui appartiennent à des pays, des cultures et qui ont acquis des styles aussi différents, ne peut que mettre en relief la **spontanéité** et la grande **diversité d'expression** de Clément Marot, aussi à l'aise dans la **chanson française** légère et dont la légèreté peut fort bien aller de pair avec certaines formules,(disons, gaillardes !), que dans les **madrigaux savants** ou l'austère traduction des **psaumes** à l'usage de l'Eglise Réformée Calviniste.

Quand vous saurez que l'interprétation de ces œuvres est confiée à l'ensemble **« Per Cantar e sonar »** que dirige **Stéphane Caillat**, vous comprendrez combien il est agréable de saluer cette remarquable formation. Le charme et la souplesse des voix, aussi bien dans les chœurs a capella ou accompagnés que dans les solos de haute-contre et luth, s'allie fort bien aux seules transcriptions instrumentales.

Le spécialiste de la Renaissance, le lettré, le musicien, ou tout simplement « l'honnête homme » amateur d'art et curieux de tout, chacun trouvera profit (et grand plaisir !) à écouter ces deux excellents disques présentés avec soin, et dotés d'un livret en français et en anglais.

P.S. — Puis-je avoir un regret ? (un tout petit !...). Étant donné le titre : « Clément Marot et ses musiciens » (sans précision d'époque), je m'attendais un peu à voir figurer aussi le nom de Maurice Ravel... Mêler le 20e siècle à la Renaissance eût ajouté encore un élément de diversité et de comparaison...

A.M. POZZO di BORGO

EXAMENS ET CONCOURS

CONCOURS GENERAL 1979
CLASSES DE TERMINALES
(A-B-C-D-E-F8) - Durée : 5 h.

I

Identifiez chacun des fragments (voir pages suivantes) et, que vous les reconnaissiez ou non, commentez-les en fonction de leur style, en cinq lignes au maximum pour chacun d'eux.

Fragment n° 1.

Ob.
Cl. (B)
Fg.
Cor. (Es)
Vl. I
Vl. II
Vla
Vlc. e Cb.

Fragment n° 2.

Mässig. (𝅗𝅥 = 54) Op. 7, № 3.

78.

Etwas geschwinder.

(Das Mädchen.)

Vor - ü - ber, ach, vor - ü - ber! geh' wil - der Kno - chen-mann! Ich bin noch jung, geh'

Traduction :

La mort et la jeune fille. — Va-t'en, ha! va-t'en, squelette horrible et froid! Je suis encore jeune.

Fragment n° 3.

Zi - on hört die Wäch-ter sin - gen,

das Herz tut ihr vor Freu - den sprin - gen,

sie wa - chet und steht ei - lend auf.

III. HISTOIRE DE LA MUSIQUE

(Question à traiter en quatre pages maximum)

Prenant ses distances avec le wagnérisme, Nietzsche déclarait : « Il faut méditerraniser la musique! »

Existe-t-il réellement une musique « méditerranéenne » à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle? En faisant appel à des exemples déterminants, dites quelles seraient, à votre avis, les qualités d'une telle musique.

Fragment n° 4.

62 Assez vif (♩. = 72)

Cors

Cymb.

Trg.

Harpe

Assez vif (♩. = 72)

p con spirito

Vons

Alt.

arco

Vlles

pizz.

C. B.

II. ANALYSE HARMONIQUE

Fragment n° 2 :

1° Quel est le ton initial de ce passage?

2° En quel ton se termine cet extrait?

3° Quel type de cadence se produit entre :

a. La fin de la mesure 3 et le début de la mesure 4;

b. La fin de la mesure 7 et le début de la mesure 8;

c. La fin de la mesure 9 et le début de la mesure 10.

4° Indiquez la nature et le chiffrage des accords suivants :

a. Mesure 1, 2e accord;

b. Mesure 3, 1er accord;

c. Mesure 6, 1er temps;

d. Mesure 7, 1er temps;

e. Mesure 9, 1er temps.

5° Quelle est la nature de la note *DO*, à la ligne vocale, au début de la mesure 6.

Calendrier pour la session de 1980 des épreuves écrites des concours de recrutement de professeurs, agrégations, certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré (épreuves théoriques).

I. Agrégations

Agrégation d'éducation musicale et chant choral

Lundi 5 mai 1980 — Dissertation sur un programme de caractère général, de 8 heures à 14 heures.
Mardi 6 mai 1980 — Dissertation d'histoire de la musique, de 8 heures à 14 heures.
Jeudi 8 mai 1980 — Écriture musicale de 8 heures à 14 heures.
Vendredi 9 mai 1980 — Dictée musicale, de 11 heures à 12 heures.

II. Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré (Partie théorique)

1. Section d'éducation musicale et chant choral

Mardi 27 mai 1980 — contrôle de l'oreille :
Épreuve *a*, début de l'épreuve à 9 h 30.
Épreuve *b*, de 14 h 30 à 15 h 30.
Mercredi 28 mai 1980 — Écriture musicale, de 8 heures à 14 heures.
Jeudi 29 mai 1980 — Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation, de 8 heures à 14 heures.

B.O. n° 47 (27-12-79)

1. A l'épreuve d'écriture musicale de ces deux concours, le candidat doit, après avoir harmonisé le motif proposé, « en rédiger une variation mélodique ou un court développement à partir d'un de ses fragments ».
A l'épreuve d'accompagnement à vue, il peut (CAPES) ou doit (agrégation) improviser au piano (ou à la guitare) sur un fragment du morceau précédemment accompagné « quelques mesures » au CAPES, de « 1 à 3 minutes » à l'agrégation.

2. Il est fréquent chez les classiques de commencer le développement d'une manière analogue à l'exposition, en bifurquant presque aussitôt pour moduler. Le procédé le plus commode pour assurer la modulation est de baisser la sensible. On obtient alors presque automatiquement l'accord V du ton de la sous-dominante, où il est aisé de se maintenir. Monter au ton de la dominante demande un peu plus d'attention, car il ne suffit pas de faire entendre V de V (= II majorisé), il faut encore l'assurer dans sa nouvelle fonction de V, et pour cela bien marquer, plusieurs fois s'il le faut, la cadence parfaite du nouveau ton. La meilleure progression est de partir de VI et de le penser II du nouveau ton : se souvenir de la « chute des quintes VI-II-V-I, règle d'or de tout plan modulant (cf. notre *Traité d'Harmonie au Clavier*).

Modification de l'arrêté du 16 février 1977 relatif au règlement d'examen du Baccalauréat de Technicien de Musique, options « instrument » et « danse ».

Article premier : Le paragraphe B4-2 (technique et son) de l'annexe II (définition des épreuves à caractère professionnel) de l'arrêté du 16 février 1977 est abrogé et remplacé par les dispositions figurant en annexe du présent arrêté.

ANNEXE

Technique du son (B4-2)

L'épreuve comprendra deux parties :
— une partie pratique qui devra être, soit un montage de bande dans les conditions définies par le texte d'épreuve qui sera remis aux candidats en même temps que les fragments de bande magnétique à monter, soit l'écoute d'une bande enregistrée suivie d'une critique technique avec identification des sources sonores.
— à la suite de cette épreuve pratique, une interrogation orale portant soit sur l'épreuve elle-même, soit sur d'autres points du programme.

Modification de l'arrêté du 16 février 1977 relatif aux horaires et programmes des classes préparant au Baccalauréat de Technicien Musique, option « instrument » et « danse ».

Article premier : Le chapitre « techniques du son ». option « instrument » « disciplines d'enseignement professionnel » de l'annexe II de l'arrêté susvisé du 16 février 1977 est abrogé et remplacé par les dispositions figurant en annexe du présent arrêté.

ANNEXE

Techniques du son

Le programme ci-après est à traiter sur les deux années des classes de première et terminale.
Il est recommandé aux professeurs d'insister sur les travaux pratiques de ce programme.

Programme

I. Nature du son
Phénomènes périodiques
Aspect qualitatif du théorème de Fourier
Génération et propagation du son.

II. Perception du son
Aspect physiologique et psychologique de l'audition : sensation de hauteur, intensité, durée et timbre ; pouvoir de localisation.
Définition des différentes unités psycho-physiologiques de l'audition (loi de Fechner ; diagramme de Fletcher ; bel ; décibel).

III. Caractéristiques techniques d'une chaîne électro-acoustique
Bande passante
Courbe de réponse
Rapport signal/bruit
Distorsions.

IV. Étude de la chaîne électro-acoustique
Microphone
Amplificateur
Enregistrement magnétique et sur disque
Enceinte acoustique.

V. Acoustique des salles
Temps de réverbération
Couleur sonore.

VI. Prise de son
Monophonie
Stéréophonie
Les instruments de musique face au microphone
Plans sonores et dynamique
Mixage et montage.

VII. L'électronique au service de la musique
Production du son : le synthétiseur
Adaptation du son : musique concrète et électro-acoustique
Composition : l'utilisation de l'ordinateur.

B.O. n° 44 (6-12-79)

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION
3, rue de Valois — 75001 Paris

Afin de pourvoir à des emplois vacants au sein de l'**Orchestre de Jeunes de la Communauté Economique Européenne,** il sera organisé au cours du mois de janvier 1980 une série d'auditions dans les écoles de musique de trois villes françaises : Aix, Grenoble, Tourcoing. Des épreuves éliminatoires sont prévues dans les principales écoles de musique. Tous renseignements relatifs à ces auditions pourront être obtenus par téléphone soit à la **Direction de la Musique** au **Ministère de la Culture et de la Communication** (555 92 03, poste 321), soit dans les écoles de musique concernées.

Il est rappelé que l'Orchestre de Jeunes de la Communauté Economique Européenne, placé sous la responsabilité de Monsieur Edward Heath et la direction musicale de Monsieur Claudio Abbado, donnera, avec le concours d'éminents solistes, au cours du mois d'août 1980, une série de concerts dans les principaux festivals et capitales européens. Il est ensuite prévu une tournée de cet orchestre aux Etats-Unis au mois d'avril 1981.

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR DE MUSIQUE DE LYON
3, rue de l'Angile 69005 Lyon

Concours d'entrée au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon pour l'année universitaire 1979/80

Le niveau des candidats s'étant avéré insuffisant pour pourvoir l'ensemble des places offertes aux concours d'entrée organisés à l'automne 1979, le Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon ouvre au début de l'année 1980 un recrutement complémentaire dans les disciplines suivantes :

violon - piano - contrebasse - alto - violoncelle - harpe.

L'entrée au C.N.S.M. de Lyon se fait par voie de concours à deux niveaux :
A/ une épreuve éliminatoire - B/ l'exécution d'un morceau imposé communiqué un mois avant la date des épreuves (toute exécution se fait de mémoire).

Avant d'être entendu par le jury, les candidats pour les épreuves de violon, piano, contrebasse, alto et violoncelle tirent au sort l'un des programmes (1 ou 2) suivants :
Violon : un morceau au choix, une étude de Dont, Programme 1 — un morceau au choix, une étude de Dont, Programme 2.

Piano : un morceau au choix, une étude de Chopin, Programme 1 — un morceau au choix, une étude de Chopin, Programme 2.

Contrebasse : un morceau au choix, Programme 1 — un morceau au choix, Programme 2.

Alto : un morceau au choix, 1ème étude d'Hoffmeister (cahier de 12 études édité par I.M.C.), Programme 1 — un morceau au choix, 4ème étude d'Hoffmeister (cahier de 12 études édité par I.M.C.), Programme 2.

Violoncelle : une étude Popper, mouvement de concerto, Programme 1 — prélude de Bach, mouvement de concerto, Programme 2.

Harpe : deux morceaux au choix. Le candidat en tire un au sort avant d'être entendu par le jury.

Les épreuves d'admissibilité se dérouleront dans la semaine du 21 au 25 janvier 1980. Les épreuves d'admission auront lieu dans la semaine du 25 au 19 février 1980. Les candidats seront informés de la date exacte des épreuves ultérieurement.

Les candidats qui n'ont pas été admis à l'occasion des précédents concours sont autorisés à se représenter.

Les candidats à qui le jury a maintenu le bénéfice de leur admissibilité à l'occasion du dernier concours seront directement convoqués pour les épreuves d'admission.

La clôture des inscriptions **est fixée au 15 janvier 1980 à minuit** (le cachet de la poste faisant foi).

Les professeurs chargés des différentes disciplines sont les suivants :

violon : Professeurs Madame Veda Reynolds, Monsieur Milan Bauer
piano : Madame Germaine Deveze, Monsieur Jean-Claude Pennetier
contrebasse : Monsieur André Marillier
alto : Professeur Monsieur Paul Hadjaje
violoncelle : Professeur Madame Reine Flachot
harpe : Madame Elisabeth Fontan Binoche

Il est rappelé que les élèves admissibles au C.N.S.M. de Lyon sont tenus impérativement de suivre en plus des classes d'instrument, les cours obligatoires suivants :

culture musicale générale : Professeurs Madame Lacroix, Monsieur Gastinel
musique de chambre : Professeur Monsieur Meunier
ensemble à cordes : Professeur Monsieur Krivine
ensemble vocal : Professeur Monsieur Tetu
histoire de l'art : Professeur Madame François Sappey
piano complément : Professeur Monsieur Richard

Les jurys se réservent les droit de ne pas complèter systématiquement les différentes classes ouvertes si le niveau des candidats s'avérait insuffisant.

Dès le reçu de cette circulaire, les étudiants qui le désirent sont priés de faire acte de candidature en adressant par courrier normal une demande sur papier libre au secrétatriat du C.N.S.M. en y joignant leur curriculum vitæ ainsi que leurs date et lieu de naissance.

Il leur est demandé de joindre une enveloppe timbrée à leur nom et adresse.

Les formalités relatives à l'admission des étudiants seront effectuées ultérieurement.

VILLE DE PARIS

Concours public pour le recrutement de **Maîtres délégués** pour l'enseignement de la musique dans les Ecoles Elémentaires de la ville de Paris.

Ce concours public aura lieu à partir du 31 janvier 1980 sur des épreuves en vue de recruter **25 Maîtres délégués** pour l'enseignement de la musique dans les Ecoles Elémentaires de la ville de Paris.

Le programme du concours est déposé à la **Direction de l'Administration Générale (Bureau des Personnels spéciaux, poste 228, 2, rue Lobeau, Paris 4ème)** et sera communiqué à toute personne qui en fera la demande. Les candidats devront s'adresser au bureau ci-dessus indiqué pour connaitre les jours, heures et lieux où ils auront à se présenter pour subir les épreuves. Néanmoins, des convocations leurs seront adressées à domicile.

Rémunération mensuelle nette variant de 3.116 Frs (indice brut : 267) à 5.395 Frs (indice brut : 533) — s'ajoutent les diverses indemnités pour charge de famille.

Pour tous renseignements complémentaires s'adresser au Bureau des Personnels Spéciaux.

INFORMATIONS DIVERSES

• Les Concerts de Midi

Les vendredis de 12 h 30 à 13 h 30, dans l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne.
Le vendredi 6 février : J. Haydn Mendelssohn, D. Chostakovitch.
22 février : les 24 Préludes de Chopin - Les Scènes de la forêt de R. Schumann.
29 février : G. Lekeu - G. Enesco.
7 mars : F. Schubert, B. Bartok.
Renseignements : Mlle Francine Franz, 3, rue Michelet, Paris 6ème, Tél. 326.94.14.

• Ensemble Intercontemporain
Pierre Boulez, Président.

I — Du lundi 4 au vendredi 8 février 1980
Stage d'initiation à la musique contemporaine.

organisé par le Secteur Animation-Pédagogie de l'E.I.C., destiné aux animateurs culturels et musicaux, aux professeurs de musique, aux responsables des comités d'entreprise, et en général à toute personne intéressée et susceptible de jouer, dans la diffusion de la musique d'aujourd'hui, un rôle de « Relais ».

Programme :

— Écoutes commentées de musique contemporaine enregistrées (J.M. Morel)

— Ateliers :
. Irène Jarsky : La voix aujourd'hui
. Jacqueline Ozanne : Jeu instrumental - Analyse
. Patrick Lenfant : Électro-acoustique
. Atelier d'initiation
. Atelier pratique

— Rencontres : Avec des compositeurs
Avec des instrumentistes de l'E.I.C.

Lieu : C.R.E.A.R. - Château de Montvilargemme à Gouvieux (près de Chantilly) (Oise).

II — Du lundi 18 au samedi 23 février 1980
Cycle d'Ateliers « Le compositeur et l'instrument » (I.R.C.A.M. — E.I.C.)

présentés par Jean Pierre DERRIEN et Vinko GLOBOKAR

voir information de l'IRCAM

III - Lundi 25 Fèvrier 1980 - 20 h 30

CONCERT DE CLOTURE DU CYCLE « LE COMPOSITEUR ET L'INSTRUMENT

V. GLOBOKAR : Fluide
H. HOLLIGER : Pneuma
J. CAGE : Trois danses pour deux pianos préparés
I. XENAKIS : Psappha
E. VARESE . : Ionisation

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN dir. Vinko GLOBOKAR et Peter EOTVOS avec : Alain NEVEUX er Alain PLANES : pianos et Vincent BAUER : percussion

THEATRE DE LA VILLE 2 Place du Chatelet Paris 4ème

● **Stages ORFF**

Animation par Jos Wuytack.
Dates : 8, 9, 10 mars 1980 (2e et 3e degré) à Aix-en-Provence.
S'adresser à : Mlle H. Guy - Résidence 3 - Moulin C1,, avenue des Amandiers, **13100 Aix-en-Provence.**
les 22, 23, 24 mars (1er degré) à Pau - M. Combes, 6, rue Edmond Bartissol, **66000 Perpignan.**
les 19, 20, 21 avril (4e degré) à Paris - M. J. Jungblud , Musique et Culture, 15, rue Hechner , **67000 Strasbourg.**
les 26, 27, 28 avril, École maternelle à Toulouse - M. Muccioli, 3, rue Bayard, **31000 Toulouse.**

Les Éditions Van de Velde assurent l'assistance matérielle de ces journées en mettant à la disposition des stagiaires, un instrument ORFF-STUDIO 9 complet.
Éditions Van de Velde : « La Petite Plaine » - BP 22 - Fondettes - 37230 Luynes. Tél. (47) 51.06.23.

● **Bibliothèque Nationale**

Département de la Phonothèque Nationale et de l'Audiovisuel

« L'Association française d'archives sonores, section française de l'Association internationale d'archives sonores, créée le 2 février 1979, tiendra une assemblée générale ordinaire le vendredi 1er février 1980. Cette assemblée permettra de faire le point sur les actions engagées par l'AFAS jusqu'à ce jour. Elle sera suivie d'une assemblée générale extraordinaire, au cours de laquelle les adhérents procèderont à l'élection du premier Conseil d'administration. Pour tous renseignements, prendre contact avec le secrétaire général de l'AFAS : Marie-France CALAS — AFAS — Phonotèque Nationale, 2, rue de Louvois, 75002 Paris.

● **Musique et danse en Essonne**

Deuxième Fête départementale de la Musique à l'École le dimanche 27 janvier de 14 h à 19 h, à l'AGORA d'EVRY

● **Association Internationale d'Éducation musicale Willems,**
Conservatoire du Val d'Oise — CERGY-PONTOISE.

Cinq rencontres dans la région de Paris :
26 et 27 janvier : Aspects de l'éducation musicale à l'école et au conservatoire d'après les méthodes de Martenot et Willems, avec Laurence Lescure, professeur certifié, chargée de cours au Conservatoire National Supérieur de Paris, et de J. Chapuis.
1er et 2 mars : Culture vocale, chant choral, direction.
22 et 23 mars : Le mouvement créateur de la vie et de la danse.
19 et 20 avril : A l'écoute de l'idéal Willemsien. Importance du développement du sens auditif et du sens rythmique, etc.
Ces cinq rencontres sont placées sous l'égide du Conservatoire du Val d'Oise.
Tous renseignements : Hôtel de Ville de Cergy-Pontoise, Parvis de la Préfecture - BP 68 - 95012 Cergy. Tél. 032.74.11.

● **Institut Supérieur de Pédagogie-Éducation 2000**
Enseignement de la musique et audiovisuel

Objectif : Initiation théorique et pratique à l'utilisation des moyens audiovisuels en pédagogie de la musique — principalement destinée aux enseignants spécialisés en musique, et à toutes personnes intéressées par l'enseignement musical.

Contenu : la rétroprojection : Étude théorique : aspects techniques et pédagogiques. La photographie, le son, le montage de diapositives sonorisées, etc.

Date : du 8 au 11 avril 1980. Animateur : **Daniel Milan.**
Pour tous renseignements : 3, rue de l'Abbaye, 75006 Paris, Tél. 354.54.82.